



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Grzebanie grzebania : archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego

Author: Marta Baron

Citation style: Baron Marta. (2014). Grzebanie grzebania : archeolog i grabarz w twórczości Jerzego Ficowskiego. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



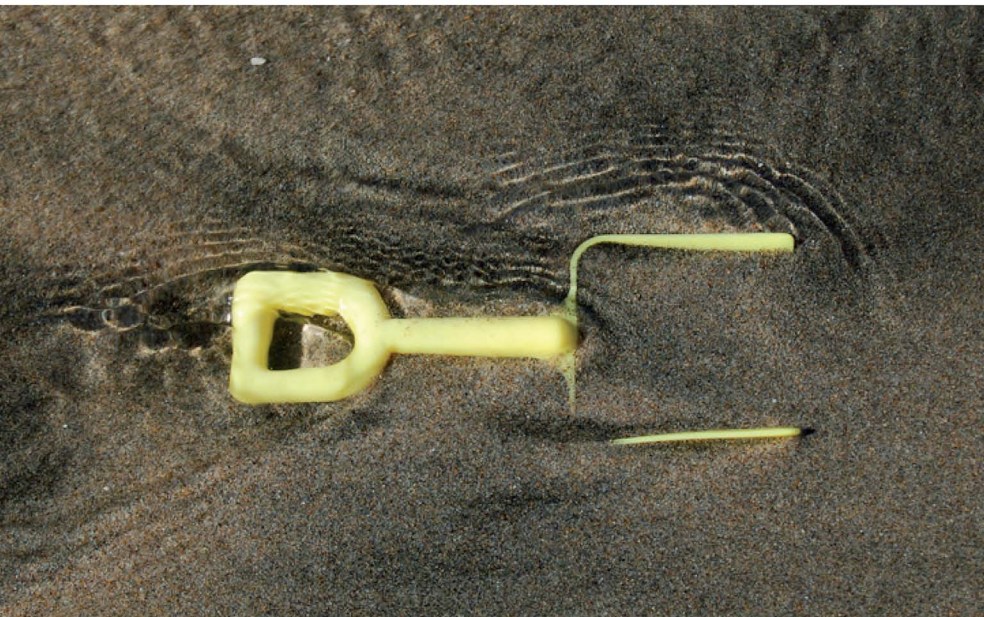
Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

MARTA BARON

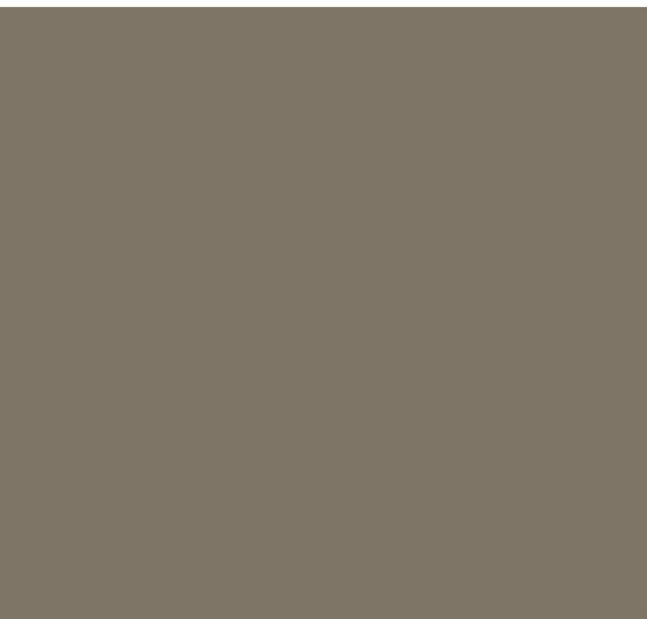
Grzebanie grzebania



*Archeolog i grabarz w twórczości
Jerzego Ficowskiego*



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu śląskiego
KATOWICE 2014



Grzebanie grzebania

**Archeolog i grabarz w twórczości
Jerzego Ficowskiego**



NR 3215

Marta Baron

Grzebanie grzebania

**Archeolog i grabarz w twórczości
Jerzego Ficowskiego**

Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego • Katowice 2014

Redaktor serii: HISTORIA LITERATURY POLSKIEJ
Marek Piechota

Recenzent
Tomasz Mizerkiewicz

Spis treści

WSTĘP / 7

I. ZRUJNOWANA WYOBRAŻNIA / 17

Osobliwy przypadek miasteczka Gorysz / 18

Byt głębinowy / 23

Grób-kolebka / 28

Zrujnowana wyobraźnia / 35

II. O ŁOWIENIU RYB / 39

Champolliony / 39

Znaki na piasku / 47

Adresy archeologii / 49

Aporie grzebania / 56

III. SZTUKA NA SZTUKI / 63

Jak „zmieścić obok siebie i dłoń i brak tej dłoni”? / 64

Co robi sztuka „na marach ram”? / 68

Chór żałobników / 75

Nierząd i sztuka / 79

Sztuka (prze)życia / 83

Pomnik i wiersz? / 85

Kto tu rządzi? / 88

IV. LIST W BUTELCE / 93

Pamiątki i osobliwości / 94

Pisarskie zbieractwo / 101

Znaki i znaczki / 104

Rupiecie szmerów / 113

V. POETA W PROCESJI DARWINA / 119

Dygresja / 119

Niedożółwione żółwie i inne historie / 121

Humanistyka nieantropocentryczna? / 126

Nadzwierzęta z własnej nominacji / 130

Procesja Darwina / 132

Język oka / 145

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA:

DOSKONALENIE PRZEZROCZYŚĆCI / 155

Lewe strony widoków / 155

Okno na świat / 158

BIBLIOGRAFIA / 167

INDEKS OSOBOWY / 173

Summary / 177

Zusammenfassung / 178

WSTĘP

Przyjęło się, by sylwetkę Jerzego Ficowskiego przybliżać na początku każdego poświęconego mu tekstu. Statystyczny szkic na temat pisarza rozpoczyna się wyliczeniem kolejnych ról, w których Ficowski występował na przestrzeni swojego życia: badacz biografii i twórczości Schulza, eksplorator kultury cygańskiej, świadek Zagłady, poeta, prozaik, eseista, tłumacz, „Człowiek Pogranicza”, kolekcjoner, entomolog, opozycjonista itd. Poznając życiorys Ficowskiego, trudno odsunąć od siebie natrętnie powracające kontrwyliczenie, nie był on bowiem ani uznanym schulzologiem (wytykano mu naiwny biografizm), ani etnologiem czy etnografem (oskarżano go o nieprofesjonalne metody badania). Nie był również uznanym poetą (na ogół pomijano go przez krytykę), prozaikiem (tom opowiadań nie doczekał się nawet jednego szerokiego omówienia) czy autorytetem dla tłumaczy (mimo setek stron przekładów dokonanych z różnych języków). Choć to kontrwyliczenie nie jest żadną prowokacją, to bez wątpienia prowokuje do pytania – skąd taki stan rzeczy? W opiniach komentatorów twórczości pisarza znajdujemy często odpowiedź, która upatruje przyczyn tej sytuacji w „poświęceniu” Ficowskiego (jako twórcy, artysty, humanisty) na rzecz ocalenia: pamięci, śladów, szczątków przeszłości, rzeczy, miejsc, ludzi, tekstów, obyczajów, kultur itp. Mimo kilku bardzo ciekawych odczytań twórczości literackiej autora

*Pantarei*¹, dziwny „dyskurs ofiarniczy”, którego Ficowski niejednokrotnie padał ofiarą, ma się, niestety, całkiem dobrze. Niestety, bo choć z jednej strony wyznacza on niezwykłą właściwość osobowości twórczej Jerzego Ficowskiego, z drugiej – bezwzględnie fałszuje jej obraz. By jednak nie uciekać dłużej od tego naiwnego pytania, wreszcie je postawmy – kim więc był Jerzy Ficowski? Dziwne i szalone pasje, które autor *Regionów wielkiej herezji* realizował niejednokrotnie z maniakałnym wręcz uporem, prowokują do odpowiedzi, w której altruistyczne zaangażowanie ustąpić musi niepokornemu temperamentowi odkrywcy; jak sądzę, Ficowski zawsze był przede wszystkim odkrywcą.

O Cyganach mówił tak:

To nie była literacka pasja. To była raczej taka pasja poznawczo-węsząca. Intrygujący lud, o którym się nic nie wie, o którym się nic nie pisze, bo się nie wie. [...] Co tu było kuszące dla mnie – bezpański teren. Bez ścieżek, bez dróg, które dopiero miałem wydeptać².

Zamiast pragnienia ocalania, na plan pierwszy wysuwa się ciekawość i pokusa odkrywania nieodkrytego, przecierania nowych szlaków i wydeptywania nowych ścieżek. Wyraźnie obecna tu „kolonizacyjna” metaforyka (choćby w wyrażeniu „bezpański teren”) w pełni dochodzi do głosu w innej rozmowie (zatyłowanej nomen omen *Uratować od niepamięci*), w której Ficowski użył znacznie jaskrawszych metafor:

Otóż uważam, że to co zrobiłem w dziedzinie pozaliterackiej w gruncie rzeczy, w dziedzinie badania życia, obyczajów i historii Cyganów

¹ Zaliczyć można do nich zwłaszcza prace naukowe i krytyczne Jerzego Kandziory, Pauliny Czwordon, Marii Kobielskiej, Piotra Sommera oraz Jakuba Ekiera, a także cykl bardzo ciekawych recenzji Jana Józefa Lipskiego.

² Nie pogardzam nawet najmizerniejszą wizją. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Malwina Wapińska. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wyb. i oprac. P. Sommer. Sejny 2010, s. 755.

w Polsce – to zrobiłem jako pionier na zupełnej pustyni. To jest jak gdyby moja kolumbowa przygoda, odkrycie Ameryki, w którym nikt nie próbował mi towarzyszyć³.

Ficowski nie skrywa satysfakcji z bycia samotnym pionierem, oswajającym dotąd nieznaną, pustynną przestrzeń. Finałem „kolumbowej przygody” jest „odkrycie Ameryki”, a więc odtrąbione indywidualne zwycięstwo odkrywcy, zaspokojona ciekawość i pragnienie poznania tego, co pozostawało dotychczas w ukryciu.

W perspektywie odkrywania Jerzy Ficowski dołącza do swojej cygańskiej pasji także i pasję schulzowską, traktując obydwie jako aktywności o podobnym charakterze, nawet jeśli pozornie wydają się od siebie bardzo odległe:

Zbierałem materiały, odkrywałem zatarte ślady. Miałem otwarte te dwie dziedziny, w których z konieczności byłem w jakimś sensie pionierem. Wyruszyłem w niewydeptane strony, nieschodzone okolice i to była dla mnie wielka satysfakcja. Mogłem tam być u siebie. Byłem oczywiście wśród ludzi, do których poszedłem, ale jednocześnie byłem sam⁴.

W zacytowanych powyżej trzech fragmentach trzech różnych rozmów z Jerzym Ficowskim widać wyraźnie, że tym, co gna autora *Ptaka poza ptakiem*, jest wielka ciekawość i pragnienie odkrycia nowego, a metaforą drogi do ich zaspokojenia staje się błądzenie po bezdrożach, „niewydeptanych stronach”, „nieschodzonych okolicach”, bez mapy i bez przewodnika. W jednym ze swoich utworów, zamieszczonym w ostatnim tomie wierszy, zatytułowanym *Autobiografia przypadku*,

³ Uratować od niepamięci. Z Jerzym Ficowskim rozmawiają Piotr Jaskólski i Ludwik Szakiel. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 688.

⁴ Nie pogardzam nawet najniższą wizją. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Malwina Wapińska. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 754.

Jerzy Ficowski napisze:

mapa mojej podróży
dopiero powstanie
wydeptywana błędzeniem

staną po moim przejściu
drogowskazy dezorientacji
z pomyłek wyrosną szlaki

to przed nimi
tak się broniłem
zagadywaniem otchłani⁵

Jak widać, dla Ficowskiego błędzenie i odkrywanie są ze sobą nierozzerwalnie związane, można właściwie postawić między nimi znak równości – błędzenie jest odkrywaniem, a odkrywanie błędzeniem. Czy więc Ficowski nie uwalnia w ten sposób ciekawości z pęt metody, stawką czyniąc nie wiedzę, lecz przygodę? Zwalnia swoją drogę do potencjalnego odkrycia z poznawczych rygorów, przywraca jej autonomię, oddalając zarazem przymus użyteczności. Michał Paweł Markowski w swoim zbiorze esejów zatytułowanym *Anatomia ciekawości* pisał: „Ciekawość, jak powiada stare angielskie przysłowie, *is endless, restless and useless*, nieskończona, niestrudzona i nieużyteczna. Sądzę, że trudno o lepszą definicję pisarstwa”⁶. I ciekawość, i błędzenie, i odkrywanie Ficowskiego spleatają się w ten sposób w akcie pisania.

⁵ J. Ficowski: *Autobiografia przypadku*. W: tegoż: *Pantareja*. Kraków 2006, s. 13.

⁶ M.P. Markowski: *O anatomii ciekawości*. W: tegoż: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999, s. 9.

„Jeśli wiersz nie jest odkryciem – niepotrzebnie powstał, udaje egzystencję, nie egzystując”⁷ – tak w 1995 r. odpowiedział Jerzy Ficowski Magdalenie Lebeckiej na pytanie o gust literacki. Jeśli Ficowski w tak radykalny sposób kładzie u podstaw własnej filozofii literatury kategorię odkrycia, to bez wątpienia należy wyciągnąć z tego wnioski; od razu pojawia się pytanie, jak usytuować autora *Śmierci jednorożca* pomiędzy dwoma opozycyjnymi wyznacznikami dwóch klasycznych filozofii twórczości – imitacją i kreacją. No właśnie – pomiędzy.

Twórczość, w której „wiersz jest [...] zawsze tylko naruszeniem, napoczęciem, próbą”⁸, z całą pewnością nie może mieć wiele wspólnego z koncepcją sztuki jako naśladowania rzeczywistości, wymagającą silnej wiary w jej przedstawieniowe moce. Do cna nowoczesna twórczość Jerzego Ficowskiego jednoznacznie wyrasta z kryzysu przedstawienia, którego nie da się nijak przezwyciężyć. W jednym z wywiadów Ficowski powiedział wprost: „Nie robię wynalazku dla wynalazku, nie jest on istotą tego, na czym mi w pisaniu zależy. Jest udany, gdy jak najbardziej zbliżył się do tego, co niewyrażalne. Ale ja wierzę w odkrycia – nie w wynalazki”⁹. Deklarowana przez Ficowskiego wiara w odkrycie – przeciwko wynalazkom – jest oczywiście jednocześnie wiarą w to, co pozostało do odkrycia, do odsłonięcia, do odczytania; wiarą w gdzieś istniejącą, skrywającą się tajemnicę, która zaistnieć może tylko w języku, jak w innej rozmowie powie pisarz:

[...] poezja jest praktyką sakralną. [...] Przystępując do pisania – z treścią – czuję się zawsze debiutantem, zaczynającym jeszcze raz od samego początku, od zera. Odnoszę zawsze ledwo uchwytnie wrażenie, że nie tworzę nic nowego, ale odtwarzam, rozwiązuję szyfr – dotychczas

⁷ W *Życzliwości dla cudu*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 684.

⁸ Tamże, s. 685.

⁹ *Człowiek Pogranicza*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 701.

nie odczytany. Brzmi to „laurowo i ciemno”? Bo też są to dla mnie samego sprawy niejasne i tajemnicze. Więc podejrzewam, że nie świadomość, nie nabyte umiejętności – bez których zresztą nie ma sztuki – są głównymi czynnikami kreatorskimi poezji, ale coś w rodzaju instynktu, przeczucia, rzadkiego umysłu...¹⁰.

To „odtworzenie”, o którym mówi Ficowski, nie jest jednak z całą pewnością naśladowaniem, a raczej odczytywaniem tego, co „dotychczas nie odczytane” – „niejasne i tajemnicze”. Twórczość Ficowskiego nie mieściłaby się zatem ani na biegunie imitacji, ani kreacji. Pisanie, będące jednocześnie odczytywaniem, próbą „rozwiązania szyfru”, przeczuciem tajemnicy, „naruszeniem, napoczęciem, próbą” czegoś skrywanego, wreszcie – językowym błędzeniem na drodze do odkrycia, wyznacza ramy modelu, który nazwać możemy hermeneutycznym. W pisaniu jako działalności odkrywczej można, zdaniem Ficowskiego, jedynie „zbliżyć się do tego, co niewyraźne”. Ficowski mówi w tym miejscu o „darze”:

To Coś – ta mała chwila naglej nieskończoności, która sprawia, że słowo znane poźółkłym słownikom i spowszedniałe w potoczności, na pozór wyschłe i jednoznaczne – zaczyna pulsować nowym sensem i nieprzeczuwanym wzruszeniem¹¹.

Tajemnicy nie można więc ani odczytać, ani zrozumieć, ani osiąść, ani nawet przedstawić; jej doświadczanie może przydarzyć się tylko w praktyce pisarskiej¹², która jest stałą działalnością interpretacyjną i, w tym sensie, odkrywczą.

¹⁰ *Piszę dla moich bliskich dalekich*. Z Jerzym Ficowski rozmawia Wojciech Wiśniewski. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 594.

¹¹ Tamże.

¹² Por. „W literaturze, nie tylko w poezji [...] musi być niespodzianka. Nie tylko dla odbiorcy – również dla twórcy” (*W życzliwości dla cudu*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 684).

Powtórzmy: „Jeśli wiersz nie jest odkryciem – niepotrzebnie powstał, udaje egzystencję, nie egzystując”¹³. Wiersz więc nie tyle odkrywa, co sam stanowi odkrycie – stając się miejscem rodzenia i odsłaniania sensu, zbliżeniem do niewyraźnego, interpretacją, która nie jest niczym innym jak praktyką egzystencjalną. „Czy jednak znaczy to, że interpretacja jest wnoszeniem sensu, a nie jego odnajdywaniem?”¹⁴ – to kluczowe dla hermeneutyki pytanie Nietzschego powtórzył Hans-Georg Gadamer w *Tekście i interpretacji*, odpowiadając, iż tekst tylko w perspektywie interpretacji jest „tym, co rzeczywiście dane”¹⁵. Tę odpowiedź argumentował istnieniem dwóch kontekstów, w jakich pojęcie tekstu weszło do nowożytnych języków – jako tekst pisma poddawany egzegezie oraz jako tekst pieśni, który, będąc muzyczną interpretacją słowa, nie istnieje uprzednio, powstaje dopiero w akcie wykonywania pieśni.

O relacji podmiotu ze stojącą przed nim rzeczywistością – rzeczywistością, którą pragnie odkrywać, traktuje wiersz zatytułowany *Nieobecność*. Podmiot tekstu występuje tu nie tylko we własnej roli, ale i w roli podmiotu poznania w ogóle, narzekając na swój marny los:

Uwodzę tylko rzeczy nagie
ale przy mnie
ubierają się zawsze w moje spojrzenie
w rzeczoznawstwo

dlatego muszę je oglądać
tylko pod swoją nieobecność

Oto klasyczny problem pokartezjańskiej filozofii: w zetknięciu z podmiotem świat traci swoją autonomię, staje się tylko przedmiotem poznania

¹³ Tamże, s. 684.

¹⁴ H.-G. Gadamer: *Tekst i interpretacja*. W: tegoż: *Język i rozumienie*. Wyb. i przeł. P. Dehnel, B. Sierocka. Warszawa 2007, s. 111.

¹⁵ Tamże.

(„rzeczoznawstwa”), a jego kształt uzależniony jest wyłącznie od myśli, spojrzenia, języka podmiotu. Umierający z ciekawości podmiot Ficowskiego marzy o podglądaniu świata w negliżu, ale oparty na paradoksie koncept pokazuje marzenie jako z gruntu absurdałne. Impas jest nie do przełamania, aporia nie do usunięcia. Skąd mogę wiedzieć, czy nagie rzeczy w ogóle istnieją, skoro przy mnie zawsze są już ubrane? Oglądanie pod własną nieobecność staje się czystą spekulacją – niemożliwą do wypełnienia. Jeśli jednak płochliwa „naga prawda” umyka w obliczu władzy podmiotu, nie pozostaje nic innego, jak tylko podejmowanie ciągłych językowych prób odkrywania, odsłaniania, rozbierania, prób, dla których nie ma lepszego terytorium niż literatura.

W ostatnim tomie poezji Jerzego Ficowskiego znajdujemy – wreszcie – wiersz o interesującym nas tytule: *Odkrycie*. Brzmi jednak zupełnie inaczej, niż można się było spodziewać. Wygląda na ostatnią wolę, sformułowany w najprostszych słowach zaskakujący testament:

nie odkrywaj mnie
bo zimno
nie odkrywaj
bo mi wstyd
zostaw

bo nie chcę wiedzieć
że moją tajemnicą
jest brak tajemnicy¹⁶

Jeśli testament, to czyj? Świata czy podmiotu? I czy to pytanie ma jakiegokolwiek znaczenie? Wiersz *Odkrycie* pokazuje bowiem, że dla Ficowskiego stawką tak czytania, jak i pisania jest zachowanie tajemnicy, nawet jeśli miałyby być tylko tajemnicą swej własnej nieobecności. Wiersz ma pozostać

¹⁶ J. Ficowski: *Odkrycie*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 24.

więc tylko „naruszeniem, napoczęciem, próbą”, ciągną egzegezą lub po prostu interpretacją i jako taki – nie znajdując nigdy właściwej drogi do odkrycia tajemnicy – sam w swoim błędzeniu staje się odkryciem.

Jak ostatecznie pogodzić tę językową wynalazczość z postulowaną odkrywczością? Opowieść o twórczości Ficowskiego jest w gruncie rzeczy opowieścią o tym, jak wynajduje się rzeczywistość, stale próbując odkryć tajemnicę, której odkryć się nie da.

W tej właśnie przestrzeni – między pragnieniem odkrycia a jego niemożliwością – sytuują się dwaj bohaterowie tej poezji, współtworzący tytuł niniejszej książki: archeolog i grabarz. Pojawiają się w bardzo różnych wcieleniach, najczęściej ewokowani przez dwa przeciwstawne ruchy grzebania. Są nierozłączni w syzyfowych wysiłkach: grzebania tego, co próbuje się wygrzebać, i wygrzebywania tego, co próbuje się pogrzebać. Nieustanne sąsiedztwo archeologa i grabarza to metafora pragnienia, które, jak sądzę, jest kluczowym tematem całej twórczości Jerzego Ficowskiego: pragnienia odkrycia sensu czy tajemnicy, której odkrycie jest niemożliwe; odkopywania, które, stale nieskuteczne, zakopuje coraz głębiej; odkrywania nierozłącznego z zakrywaniem; zbliżania równoznacznego z utratą z pola widzenia. Mamy zatem do czynienia z sytuacją, w której warunek możliwości staje się jednocześnie warunkiem niemożliwości. I choć nie ma wyjścia z aporii, to bez szamotania się w jej okowach nie byłoby tego literackiego świata. Tak oto złęczone ze sobą odkrycie i jego niemożliwość przywodzą do wynalazku.

* * *

Bardzo dziękuję prof. dr. hab. Aleksandrowi Nawareckiemu i dr. hab. prof. uś Danucie Opackiej-Walasek za wszystkie inspiracje, życzliwość i cierpliwość dla mojego „grzebania w grzebaniu”. Szczególne podziękowania składam także recenzentowi książki, dr. hab. prof. uAM Tomaszowi Mizerkiewiczowi, którego cenne uwagi miały znaczący wpływ na ostateczny kształt tej publikacji.

I. ZRUJNOWANA WYOBRAŹNIA

Gdy pewnego dnia 1719 roku w szwedzkiej kopalni miedzi w Falun, słynącej z wielkich górniczych katastrof, odnaleziono zwłoki młodego górnika, nic nie zapowiadało późniejszych wydarzeń. Jak się jednak szybko okazało, znalezisko było nadzwyczajne. Nieszczęśliwy wypadek, w którym zginął górnik, miał miejsce blisko 50 lat wcześniej, a wydobyte ciało czekało pół wieku na odkrycie w stanie – co najbardziej szokujące – niemal nienaruszonym. Na rozkład zwłok nie pozwoliły działające w głębinach kopalni związki chemiczne (w tym siarczany miedzi), które sprawiły, że martwe, choć przecież wciąż zupełnie młode, ciało mężczyzny rozpoznała pewna staruszka, jak się okazało – jego dawna narzeczona. Wydarzenie to miało piorunujący wpływ na pokolenie romantyków. W aurze niezwykle odkrycia, dzięki któremu „pośmiertne” spotkanie kochanków miało miejsce na ziemskim padole, wyrastały kolejne dzieła romantyczne, wśród których Maria Janion wskazuje m.in. utwory G.H. von Schuberta, E.T.A Hoffmanna, J.P. Hebla, H. von Hoffmanstahla, Novalisa czy wreszcie libretto opery R. Wagnera. Janion w *Gorączce romantycznej* interpretuje ten fenomen następująco:

Słynny romantyzm kopalni, podziemia, głębi, wnętrza znalazł swój temat. W Falun była nie tylko kopalnia – był również grób, konserwujący ciało i to w sposób niejako naturalny, samą «siłą minerałów», «potęgą

życia mineralnego», które romantycy – za alchemikami – tak uwielbiali. W ciemnej głębi ziemi ukrywało się więc życie, co potwierdzało trwałe przekonania romantyczne zarówno o Życiu, jak o Ziemi¹.

Osobliwy przypadek Falun stał się wielkim romantycznym spektaklem, w którym w pełni objawiła się fascynacja tym, co podziemne i głębinowe, ale także tym, co metaforycznie należy do romantycznej sfery cienia, w której skrywa się wszystko to, co wyparte przez świadomość racjonalistyczną.

Osobliwy przypadek miasteczka Gorysz

Gdy pewnego dnia w drugiej połowie XX wieku do małego, dziwnego miasteczka Gorysz² dotarł zdeterminowany archeolog, nic nie zapowiadało późniejszych wydarzeń. Z relacji bohatera opowiadania Jerzego Ficowskiego, zatytułowanego *Gorissia*, dowiadujemy się, że miasteczko jest miejscem „bez pamięci i bez rodowodu”, tak starym, że nikt nie pamięta jego historii, choć podobno wywieść ją można z czasów rzymskich. Wszyscy młodzi wyjechali, natomiast życie tych, którzy pozostali, bez reszty wpisuje się w krajobraz miasteczka: rzadko wychodzą z domów, a ich egzystencja „przestaje być [...] czekaniem na cokolwiek, staje się usilnym procesem starzenia”³. Senność

¹ M. Janion: *Kuźnia natury*. W: tejsze: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000, s. 301.

² Jak czytamy w opowiadaniu Jerzego Ficowskiego, nazwę tę „odnotowano w starożytności w kronice jako *Gorissia*” (J. Ficowski: *Gorissia*. W: tegoż: *Czekanie na sen psa*. Kraków 1970, s. 132). Na mapie Polski nie znajdziemy miasteczka Gorysz, choć uda nam się odszukać Gorysze i Goryszewo, we Włoszech odnajdziemy natomiast miasto i gminę Gorizia (pol. Gorycja), leżące na granicy ze Słowenią. Ich nazwa pochodzi z języka słoweńskiego i oznacza „małe wzgórze”. W Polsce nazwę ‘gorysz’ nosi natomiast popularna, pospolita w całym kraju roślina z rodziny selerowatych, z rozkładającym się białym kwiatostanem. Martwiejące miasto kryje więc może w nazwie roślinę – jeśli tak, to z całą pewnością trującą.

³ Tamże, s. 132.

miasteczka „pogrąża w sobie jak bagno”⁴. Jego przeszłość jest pusta, mieszkańcy „[...] odchodzą w nią po kolei jak w noc. Okna stają się bezludne. W tej opustoszałej nicości jedynymi drogowskazami są nagrobki cmentarza. Każdy pogrzeb jest aktem zaludniania tej pustyni minionego czasu”⁵. Bagnista senność zamierającego miasteczka przenika się z ciszą cmentarza, jak w jego źródłosłowie, *koimeterion*, w którym sypialnia, miejsce snu, staje w bezpośrednim sąsiedztwie miejsca pochówku. Więcej, przestrzeń cmentarza stopniowo kolonizuje przestrzeń miasta, a sypialnie zmieniają się w groby – tak oto rodzi się *nekropolis*⁶. Porządek śmierci zupełnie zdominował przestrzeń życia. Tautologiczna „opustoszała nicość” miasteczka przenosi się na „pustynię minionego czasu”, formułując przy okazji swoistą makrofigurę tego tekstu – paradoks przelewania z pustego w próżne.

⁴ Tamże.

⁵ Tamże.

⁶ Oddalając się nieco od tematu niniejszego szkicu, szczególnie ciekawa wydaje się interpretacja umierającego miasta, kolonizowanego przez porządek śmierci, w perspektywie nowoczesnej krytyki kapitalizmu. Dlaczego śmierć wkradła się do miasteczka? Jak czytamy w opowiadaniu (tamże, s. 132):

Odkąd w odległości mniej więcej piętnastu kilometrów odkryto gaz ziemny, odjechali stąd młodzi, powracając tylko raz w tygodniu, by przepić wypłatę w goryskiej gospodzie «Pod czerwoną butelką». Restauracja ta była jedynym ustępstwem Goryszy na rzecz industrializacji powiatu. W poratuszowym budynku, w gotyckim ostrołuku nad głównym wejściem, czerwieni się po zapadnięciu zmroku neon w kształcie butelki. Był to chyba jedyny gest pojednawczy. Młodzi wypijali, co mieli wypić, i umykali fabrycznym autokarem ze śpiesznym popłochem, w obawie przed podstępny czasem tutejszym, który – pozornie uśpiony w zastoju – pogrąża w sobie jak bagno.

Być może – na zasadzie odwróconych znaków – to Gorysz została „zarażona” śmiercią z powodu wyjazdu młodych, nie zaś masowy exodus został spowodowany przez sam „charakter” Goryszy. Wyjazdy robotników do pracy przy wydobyciu gazu ziemnego stały się przyczyną powolnego zamierania miasta, doprowadziły do destrukcji wszelkich więzi i relacji, z *polis* uczyniły *nekropolis*.

Pustynia ta ma się jednak okazać przestrzenią doskonałą dla archeologicznej eksploracji:

Tutejsza gleba wiele skłonna jest przyjąć, ale niczego już nie wynosi na powierzchnię: obumierająca na zewnątrz, wszystkie swoje potencje zachowała w głębi. O tym wiemy tylko my, archeolodzy, to właśnie skłoniło mnie do przyjazdu i poszukiwań. Jedynie my, nietutejsi, możemy się domyślać, że u korzeni tego znieruchomiałego krajobrazu rozrasta się podziemie Goryszy i pękate popielnice dojrzewają jak trufle⁷.

Martwiejąca powierzchnia tylko zachęca bohatera do podróży w głąb, która kusi i łączy obietnicą niezwykłego odkrycia. Archeologia obnaża swój romantyczny wymiar. Życia Goryszy trzeba szukać nie na powierzchni, ale we wnętrzu ziemi, gdzie w wyobraźni bohatera tkwią „wszystkie potencje”, wszystko jest w ruchu: „rozrasta się podziemie”, a „pękate popielnice dojrzewają jak trufle”. Na tle animizowanego wnętrza ziemi trwa nieruchomo nadziemny, powierzchniowy komentarz.

Przybywający do Goryszy archeolog postanawia więc „za wszelką cenę wydobyć **na jaw** (podkr. – M.B.) cokolwiek, co uszło wszędobylskiej, pozbawionej złudzeń powszedniości, coś, czego nie zdołała strącić dreptanina wielu pokoleń przechodniów”⁸. Archeologia sytuuje się więc w opozycji do powszedniości, stając się oczekiwaniem niezwykłego, odkrywaniem niecodziennej tajemnicy, u-jaw-nianiem. I tak się w istocie dzieje w Goryszy: choć archeolog spodziewa się tylko odnalezienia urn, odnajduje szkielet:

Leżał na boku, ze zgiętymi kolanami pod brodą, a w szczękach miał trzydzieści dwa nie tknięte [!] próchnicą zęby. Nie ulegało wątpliwości,

⁷ Tamże, s. 132–133.

⁸ Tamże, s. 133.

że odnalazłem grób neolityczny kultury brzesko-kujawskiej. Oczyszczałem właśnie pędzelkiem kość po kości, kiedy u krawędzi wykopu zatrzymał się siedzący w inwalidzkim wózku beznogi starzec. Przez grube okulary wpatrywał się długą chwilę w szkielet. – Mój Boże! – westchnął. – Mój Boże, jaki młody! – potem przeżegnał się, a zaczerpnąwszy garść piachu, rzucił ją do wykopu i odjechał⁹.

Gest staruszka nie dziwi archeologa, traktuje go jako wyraz „solidarności zmarłych”. Staruszek, rozpoznając szkielet jako młody, z pewnością młodszy od niego samego, przypomina o historii z Falun – na moment odwrócił się porządek rzeczy, zmieniając zupełnie wyobrażenia o Życiu i Ziemi, jak pisała Janion. Z neolitycznego grobu, świetnie zachowanego szkieletu i trzydziestu dwóch nietkniętych próchnicą zębów, wyziera – w opinii bohatera – „młodość”, choć gest staruszka jest gestem „solidarności zmarłych”. Łączą się więc tutaj dwa paradoksy – powierzchnia jest miejscem śmierci za życia, a podziemie miejscem życia po śmierci. Podobnie rzecz odczuwa zresztą sam archeolog, któremu opatrywanie szkieletu naukowym komentarzem nie przeszkadza w jego personifikacji i przyjęciu postawy rozumienia: „[...] niemota tego szkieletu była dla mnie wymowniejsza aniżeli milczenie goryszan. Rozumiałem jego osobliwe położenie [...]”¹⁰.

Opowiadanie kończy się bardzo dziwnie. Wieczorem bohater dołącza do dziwnego konduktu żałobnego, w którym uczestniczy już niedawno spotkany w miejscu wykopalisk staruszek. Na odprowadzanej na cmentarz trumnie widnieje napis „N.N. Obywatel miasta Gorysz”. Wydarzenie wzbudza w archeologu skrajne emocje:

Niewiarygodne, jak wszechobejmująca jest anonimowość goryszan! Po bezimiennym życiu pozbawionym jakichkolwiek znaków szczególnych,

⁹ Tamże.

¹⁰ Tamże, s. 134.

po wszystkim, nie pozwalają na ujawnienie, jak się nazywali. Czy po to, aby i pamięć po nich nie miała imienia?¹¹.

Tym razem to jednak chybiona interpretacja. O tym, jak bardzo, archeolog miał się przekonać, mijając w drodze powrotnej swoje wykopy, gdzie „[...] na piaszczystym dnie neolitycznego grobowca było zupełnie pusto”¹². Skąd mógł wiedzieć, że uczestniczy w pogrzebie szkieletu, który przed kilkoma godzinami ocalił? Nuconą w kondukcje pogrzebowym żałobną pieśnią goryszan mógłby – w zasadzie – stać się jeden z wierszy Jerzego Ficowskiego:

Już noc godzina dojrzała
będziemy zabijać umarłych

Jeśli zostało coś nie coś
obrócimy w nic a nic
jeśli została kość
nie przyznamy się do niej [...]
jeśli ich słowo ich gest
zamieszkały między nami
zainstalujemy
złe przewodniki pamięci [...]

bowiem zmarli są zaraźliwi
bowiem zmarli są zbyt wymowni
bowiem zmarli nie mają nic
na nasze usprawiedliwienie

Już noc godzina dojrzała
będziemy zabijać umarłych

¹¹ Tamże, s. 136.

¹² Tamże, s. 137.

nie można zostawić ich
na pastwę wieczności¹³

Wyobrażona jako archeologiczny raj, Gorysz okazała się wyjątkowo niegościnna dla prób odkrycia tego, co skrywa w głębi, protestując przeciw u-jaw-nianiu wszystkiego, co ukryte pod powierzchnią, przeciw odkrywaniu zakopanych tajemnic, przeciw ocalaniu, pamiętaniu, poznawaniu.

W ten sposób, w rytuale „zabijania umarłych”¹⁴, w wyobraźni Jerzego Ficowskiego archeolog spotyka się z grabarzem, rewidując romantyczne marzenie o wiecznym powrocie, o zmysłowym doświadczaniu przeszłości, o ocalaniu pamięci. Pragmatyzm grabarza budzi z mistycznego transu i zawraca z podróży do wnętrza Ziemi. Więzi grabarza w immanencji doczesności, na powierzchni i zasypuje drogę do głębi. Zamyka romantyczną „księgę świata”, z której podziemny odkrywca chciałby czytać. Literacka archeologia Jerzego Ficowskiego będzie zawsze skazana na konfrontację z działaniem przeciwnym – ilekroć zechce dojść do głębi, odkryć tajemnicę, ujawnić sensy zapisane w księdze, ocalić przeszłość, tylekroć napotka na opór materii, przeszkodę, aporię, która nie pozwoli postąpić ani kroku dalej, powtarzając jak mantrę słowa, że nie ma nic więcej do odkrycia.

Byt głębinowy

Spróbujmy przyrzeć się bliżej, w jaki sposób ujawnia się romantyczny charakter archeologii i jakie ma to znaczenie w twórczości Jerzego Ficowskiego. Na przewodnika wybierzmy Marię Janion, która w *Gorączce romantycznej* znakomicie pokazała obraz swoistej „kuźni natury”, wymiary

¹³ J. Ficowski: *Godzina dojrzała*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy*. Warszawa 2002, s. 154.

¹⁴ W wielu kręgach kulturowych rzeczywiście ma miejsce symboliczne „zabijane umarłych”: to swoiste obrzędy oddzielenia życia od śmierci, których celem jest symboliczne usunięcie tego, co w zmarłym jeszcze pozostało żywe. Rytualne gesty współlistnieją z troską o pochówek zmarłego. Wspólnota na różne sposoby prosi w nich zmarłego o swego

romantycznej głębi oraz archeologiczne, paleontologiczne i alchemiczne pragnienia jej odkrycia.

Jednym z kluczowych procesów poznawczych romantyzmu stało się, jak stwierdza Janion, otwieranie kosmosu traktowanego jako nieskończone uniwersum, w którym jednak, mimo konfrontacji z bezkresem, możliwe było zadomowienie – choć nigdy niepozbawione pascalskiego przerażenia. W *Gorączce romantycznej* czytamy: „Kosmos więc stał się naturą romantyków. Kosmos pojęty jako nieskończona całość, w której tajemne związki łączą minerały zakopane w głębi ziemi z gwiazdami zawieszonymi na sklepieniu niebios”¹⁵. Niemiecka filozofia romantyczna w człowieku natomiast widziała mikrokosmos, będący odbiciem wszechświata, człowiek nadal jednak sytuował się wewnątrz natury, pozostając w tym „naturocentryzmie”¹⁶ na uprzywilejowanej pozycji. Wszechobecny staje się topos „księgi” czy „języka” natury, która stale daje znaki, pozwalając się odczytać, choć nie zawsze zrozumieć. Podczas gdy wszystkie elementy natury gadają, szepczą i przynoszą wieści, rolę szczególną pełni to, co ukryte w głębi ziemi, a co stanowi przedmiot archeologicznej i paleontologicznej lektury, będącej nieustannym rozwiązywaniem szyfru¹⁷. Jak twierdzi Janion, w centrum emanatystycznego światopoglądu romantycznego stoi pojęcie ponadludzkiego ducha jako „głębszej rzeczywistości”¹⁸,

rodzaju dopełnienie przeznaczenia *post mortem*. Nigdy nie prosi się o to, aby zmarły pozostał wśród żywych, we wspólnocie, na Ziemi, zawsze zaś składa się modlitwy i ofiary w intencji jego odejścia w wieczność. Jak pisze Louis-Vincent Thomas w słynnej monografii *Trup*: „[...] dwie sprzeczne, lecz dopełniające się postawy ukierunkowują zachowania żywych względem zmarłego: troska i odrzucenie, które manifestują się w sposób symboliczny lub realistyczny” (L.-V. Thomas: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991, s. 95). Ta skłonność i podświadome pragnienie zerwania więzów emocjonalnych, łączących zmarłego ze wspólnotą mogłoby zostać – ujmując rzecz nieco bardziej dosłownie – statematyzowane także i tutaj.

¹⁵ M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 279.

¹⁶ Tamże, s. 282.

¹⁷ Tamże, s. 283.

¹⁸ Tamże, s. 286.

dla której siedliskiem w języku stają się, przede wszystkim, symbol oraz metafora i na tej drodze odbywa się komunikacja między człowiekiem a naturą, która dąży do swoistego połączenia ukrytego z jawnym, wewnętrznego z zewnętrznym, głębokiego z powierzchniowym, bliskiego z dalekim. Romantyków na równi fascynują więc podróże w głąb ziemi, w głąb wód i w głąb nieba.

Romantyczne wnętrze kusi, uwodzi i zniewala, hipnotyzm głębi może jednak zgubić, co pokazują liczne romantyczne opowieści. Jak pisze Janion, fascynacja niemieckiego romantyzmu głębią i metaforyczne „zstąpienie do podziemi” oznaczały jednocześnie odkrycie podświadomości. W tej ciemnej i niezbadanej głębi erotyka zaczęła mieszać się z obłędem¹⁹. Jak czytamy w rozdziale zatytułowanym *Kuźnia natury*:

Odkrycie labiryntów kopalnianych stawało się odkryciem ciemnych labiryntów duszy, korytarzy, lochów i „piwnic jaźni”. [...] Badanie duszy jawiło się jako przygoda czy wyprawa speleologiczna oraz jako „archeologia psychologiczna”, a więc jako czynności schodzenia w ciemną głąb, przenikania do środka, pod powierzchnię²⁰.

Stamtąd też było, oczywiście, romantyczne źródło twórczości.

Świat podziemny stał się więc celem romantycznych pielgrzymek i – przede wszystkim – wypraw indywidualnych, które, będąc podróżami do wnętrza ziemi, były zarazem mistycznymi podróżami do wnętrza siebie. I tak pośród podróżujących znaleźli się na różny sposób zmotywowani: alchemicy i mistycy, archeolodzy i paleontolodzy, górnicy i poszukiwacze skarbów, podróżnicy i zwyczajni turyści. Z jednej strony, zwiedzając podziemia i groty, podziwiali oni konstrukcyjny geniusz Natury, z drugiej jednak, zafascynowani odkopanymi miastami, zaczytywali się w niezwykłych „hieroglifach ruin”. Tak na ten temat pisała Maria Janion:

Podróż w głąb ziemi to także podróż w głąb historii. Jako „naukę roman-

¹⁹ Tamże, s. 302.

²⁰ Tamże, s. 302–303.

tyczną” wymieniliśmy jednak obok paleontologii – archeologię. Odkopanie Pompei i Herculanium, wydobywanie ich zmartwiałego na zawsze, zatrzymanego w biegu życia, odsłonięcie w ten sposób zastygłego momentu, w którym wszystko runęło w mrok i śmierć, stało się prawdziwą rewelacją metafizyczną dopiero dla romantyków. Czas objawiał im tutaj swe nowe oblicze, historia zaś stawiała się po prostu – czasem groźną – bliskością. Wnętrze ziemi odsłaniało ruiny miast i cywilizacji, ruiny, które romantykom zawsze dawały tyle do myślenia o przemijalności i trwałości zarazem dzieł²¹.

Obrazy kosmosu Jerzego Ficowskiego często przyjmują romantyczne kształty, za przykład posłużyć może chociażby fragment wiersza *Próba testamentu*: „Trwa jeszcze wspinaczka gór do zenitu/ nurkowanie wód do dna”²², gdzie obraz świata ma charakter totalny, jest wielkim uniwersum, łączącym głębie i przestworza. Co jednak najistotniejsze, Ficowski wielokrotnie wyprawia się śladem romantyków w podróż, a do jego ulubionych kierunków należy głębia, która często w porządku metafory łączy ze sobą wojażę przez warstwy pamięci, czasu i historii, z podróżą przez warstwy geologiczne ziemi.

Niejednokrotnie podmiot wierszy przyjmuje rolę „romantycznego archeologa” zafascynowanego wydobytymi zarazem z głębi – z historii i z pamięci – skarbami, jak na przykład w trzeciej części poematu *W imię ziemi*, pochodzącego z tomu o znamienitym tytule: *Moje strony świata*. Interesująca nas część nosi tytuł *Moje wykopaliska*:

Oto moje wykopaliska:

Trzynaście kręgów na powierzchni Nilu
w które wrzucono

²¹ Tamże, s. 310.

²² J. Ficowski: *Próba testamentu*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 346.

złote zausznice
Żółty pisk cytryn
w ofiarnych ogniach Majów

Piramidki z piasku
lezione przez córeczki Akhnatona

Szepty kapłanek Asyrii
w kędziorach pachnideł
Maski bogów które zdejmowali nocą
ze swych spoconych twarzy²³

Skarby są jednak osobliwe, wydobyte z przeszłości przez „Champoliony zmysłów”, które włóczą się przez czas; pochodzą z różnych stron świata i przybierają kształt paradoksalnej niepochwytnej kolekcji nie rzeczy, ale raczej zdarzeń: kręgi na wodzie, „żółty pisk cytryn”, piramidki z piasku, szepty kapłanek i maski bogów²⁴. Cały poemat, będąc zarazem wielką metaforą trudnej i mozolnej pracy pamięci, oparty jest

²³ Tenże: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 36–37.

²⁴ Dla Marii Kobielskiej, analizującej doświadczeniowy wymiar poezji Jerzego Ficowskiego, poemat *W imię ziemi* staje się przede wszystkim metaforą mechanizmów pamięci, które charakteryzuje w następujący sposób:

W perspektywie systematyzacji pochodzących ze współczesnych studiów nad pamięcią ten dość wczesny utwór Ficowskiego wpisuje się, po pierwsze, w model pamięci angażującej ciało, opierającej się na przechowywanym przez nie doświadczeniu zmysłowym. Po drugie natomiast, sama pamięć nie jest w nim czymś biernym, związanym głównie z magazynowaniem wspomnień z przeszłości, ale przeciwnie – nieustającą aktywnością, «zmysłowymi wykopaliskami», dzięki którym zostaje zbudowana sensualno-intuicyjna wiedza, umożliwiającą poznanie rzeczywistości i samego siebie, a także wręcz rzutowanie jej w przyszłość

(M. Kobielska: *Nastrajanie pamięci. Artystyka doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków 2010, s. 45–46).

na figurze „dokopywania się”, „dopamiętywania” do dzieciństwa, do przeszłości, w której, jak pisze w swej bardzo ciekawej interpretacji Maria Kobielska: „[...] archeologiczna praca zmysłów musi być podejmowana wciąż na nowo”²⁵, a figura pamięci jako wykopaliska ma pojawić się tutaj w miejsce pamięci-archiwum²⁶. Praca pamięci wydaje się zarazem aktem stwarzania samego podmiotu, który w sposób szczególnie określa owa „działalność wydobywczą”. Podmiot ten jawi się jednak jako podmiot nowoczesny, który nie istnieje uprzednio, konstytuując się dopiero w samym tekście. Porzućmy jednak na razie ten wątek, bo do bardzo ważnego dla literackiej archeologii poematu *W imię ziemi* trzeba będzie jeszcze wiele razy powrócić.

Grób-kolebka

Spróbujmy tymczasem prześledzić inne echa romantycznej archeologii, które równie często pojawiają się w twórczości Jerzego Ficowskiego. Trudno jednak pominąć fakt, że owe romantyczne pierwiastki prawie zawsze zostają wprowadzone w przestrzeń nowoczesnego kryzysu, w świetle którego szczególnie dojmująco wyeksponowany zostaje ich melancholijny charakter.

Co bardzo ciekawe, poemat *W imię ziemi* (ale także wiele innych wierszy) pokazuje, że w twórczości Ficowskiego w zasadzie nie ma form martwych – są ewentualnie formy zastygłe, zakrzepłe. Zawsze jednak gdzieś pod powierzchnią toczy się życie, które szczególnie celnie uchwycone zostało w tytule wydanego przez prw, największego jak dotąd zbioru wierszy poety, nazwanego *Gorączką rzeczy* (być może nie przypadkiem splatającego się w obszarze tytułów z *Gorączką romantyczną* Marii Janion). Tendencja do takiego sposobu widzenia świata wydaje się bowiem skłonnością

²⁵ Tamże, s. 46.

²⁶ Tamże.

charakterystyczną dla romantyków, dla których cała natura jest przestrzenią życia, pozbawioną martwych form. Podobnie jest u Ficowskiego, gdzie głębię rzeczy cechuje – cytując innego mistrza paradoksu, Stanisława Barańczaka – „stały ruch” i „rozbiegłe zespolenie”.

Taki „trop życia na przekór grobom” pojawia się w wierszu Ficowskiego, zatytułowanym *Bursztynowe trwanie*:

Trwać w skośnym świetle bursztynu, bez zdarzeń,
zdrętwiałym żdźbłem nie w czasie, lecz obok;
być świadectwem – o, Przedwieczny Komarze,
tropie życia, na przekór grobom,
być świadectwem – nie być już sobą.
[...]

Przodkowi Ramzesów – błonkoskrzydłej Muszce
miliony lat po brzęku, co zgaśł pradaleko,
dają w sobie schronienie wszystkożerne kruszce.
Zabiły, by utrwalić. I śmierć uszła cało.
Łzo, roso trzeciorzędu, do dziś płaczesz – po czym? –
pod bursztynową powieką!²⁷

Żywiół ziemi, metonimicznie ukazanej pod postacią bursztynu, daje więc schronienie, a śmierć jest tylko początkiem nowego trwania. Fakt, że nie ma u Ficowskiego form martwych, a jedynie zastygłe, splata się z tak popularną w romantyzmie ideą palingenezy, zakładającą, że świat będzie powtarzał się w tej samej formie nieskończoną ilość razy. Idea wiecznego powrotu, w której skupia się cała filozofia palingenetyczna, ujawnia więc pozorność śmierci, która zawsze zawiera w sobie nowe życie, potencjał odradzania, będąc nieustannym przeplataniem się

²⁷ J. Ficowski: *Bursztynowe trwanie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 67.

destrukcji i konstrukcji rzeczywistości. Niewątpliwie charakter palinogenetyczny należy wyczytać w starym literackim toposie grobu-kolebki, który u Ficowskiego pojawia się stale, m.in. w opowiadaniu *Sztuczna kura, czyli kochanka grabarza*, w którym małe dziecko siedzi w rowie, a nad nim czai się grabarz. Motyw ten często jest obecny także w poezji, przyjmując bardzo różne postacie. Jako przykład możemy podać dwie jego bardziej „dosłowne” realizacje:

Do dzieciństwa się dokopać, dopamiętać,
gdzie języki gaworzą legendę,
z kołyskami rozmawiać, co wykolebały cmentarz,
z żołędziem, który stanął dębem²⁸

I drugi z przykładów:

Niech się garbią kołyski pośpieszne
W trumienne wieka²⁹

Janion, opisując archeologiczną i paleontologiczną pasję romantyków, pokazuje ją jako świat fantazji, który swoją znakomitą realizację znalazł w powieści Juliusza Verne’a *Wyprawa do wnętrza ziemi*. Jej autor:

[...] nie poskąpił fantazji na temat tego, co może otaczać ów środek Ziemi. Do najwspanialszych należy fantazja o minerałach i fantazja paleontologiczna, czerpiąca wiele z Cuviera, z «cudownych hipotez paleontologii»³⁰.

²⁸ Tenże: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 37.

²⁹ Tenże: *Zmierzch o świecie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 57.

³⁰ M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 308.

Opowieści o archeologicznych, mineralogicznych i paleontologicznych cudach spotykamy u Jerzego Ficowskiego bardzo wiele³¹. Przykładem niech będzie fragment *Wyjaśnienia*:

ślepe i zamknięte w sobie
kamienie spod Łukowa
gdy rozbite na dwoje na troje na czworo
odsłaniają swe zwoje zataczają kręgi
i światłość wiekuistą
obnażają z mroków

swe przesmyki żarliwe
midasowe złota
zatrzęsienie fioletów
w kryptach ostatecznych

to są te wnętrza te sezamy gdzie
milion letnie jarzą się kolory
w amonitach co zeszły na dno minerału³²

Z chwilą otwarcia sezamów kamienia, obnażona zostaje tajemnica skrywana w ich wnętrzu od milionów lat – kamienie wybuchają nagle niezwykle barwami, które, choć po czasie zbledną, teraz jeszcze świadczą o osobliwym zespoleniu życia i śmierci we wnętrzu³³. Zwykle

³¹ Do paleontologicznych pasji Ficowskiego i ech praktyki Cuviera w twórczości pisarza powrócimy jeszcze w rozdziale *Poeta w procesji Darwina*.

³² J. Ficowski: *Wyjaśnienie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 328.

³³ Historię amonitów spod Łukowa opowiada Ficowski w *Dobrodziejstwie inwentarza*:

Przed wielu laty przywiozłem je, pozbierane pod Łukowem [...]. Jakie odnajdę w nich cuda, miałem się przekonać dopiero po rozbiciu młotkiem kruchego, szarego kamienia – obłego jak

zresztą, jeśli u Ficowskiego szuka się tajemnicy, szuka się jej w głębi; jeśli tajemnica przychodzi sama, to też najczęściej „z podedna”, jak w wierszu *Pierwieści*:

Izba niepamięci naszej
pełna jest przedmitów[!]
i jeszcze do niej
w podczas
dochodzą pierwieści [...]

One idą z głęboka
z zadali
z podedna
i są tak podczerwone
że krew ich nie zazna

i tylko czasem słowo
gdy żywcem pojmane
intonuje ich ciszę³⁴

Zacytujmy raz jeszcze Marię Janion:

Zstępowanie w głąb – do przepaści, otchłani, pieczary, kopalni – jest zazwyczaj połączone z odkryciem, z rewelacją, z ujawnieniem czegoś, co

jakaś wielka bulwa ziemniaka... Nic na powierzchni nie wróżyło oszałamiającej zawartości skamieniałych głowonogów, amonitów zwiniętych spiralnie od 300 czy 200 milionów lat w samym środku kamienia. Rozbłysły ze swoich nagle odsłoniętych kryjówek metalicznymi refleksami kolorów – fioletu, szafiru, zieleni, czystego złota... Z czasem, już w moim pokoju, poddane widzialności, jęły stopniowo wygasać, zachowując swój kształt tylko, w którym martwa już biologia sekunduje wciąż żywej geometrii...

(tegoż: *Dobrodziejstwo inwentarza*. Sejny 1999 [nlb]).

³⁴ Tenże: *Pierwieści*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 230.

częstokroć do końca nie daje się ujawnić i nie może się ujawnić. Pozostaje „jądro ciemności”, „tajemnica tajemnic”, zawsze przecież złożona – w głębi. Z tego punktu widzenia archeologię i paleontologię możemy nazwać „naukami romantycznymi” i naukami ulubionymi przez romantyków³⁵.

Traktując archeologię w twórczości Jerzego Ficowskiego czy to jako metaforę pamięci, czy podróży w czasie, czy zwrotu ku rzeczom, czy jakkolwiek inaczej, zawsze dochodzimy do podobnego wniosku – archeologia jest w gruncie rzeczy przede wszystkim metaforą, pod którą kryje się odkrywanie tajemnicy. I zarazem – niemożliwość jej odkrycia, co metaforycznie uosabia tak często pojawiająca się w tekstach Ficowskiego postać grabarza – drugiego bohatera tej książki, skądinąd także bardzo popularnego bohatera romantycznej literatury i wyobraźni. Ciągła walka archeologa z grabarzem przyjmuje jednak z całą pewnością wymiar nowoczesny, wynikając z permanentnego kryzysu, u którego podstaw leży przede wszystkim konstatacja niemożliwości „odkrycia” i „wydobycia” sensu na powierzchnię, niemożność ekspresji oraz stałe kłopoty z przedstawieniem i materią języka, która stawia opór. Walka archeologa z grabarzem staje się przede wszystkim walką o przedstawienie, problematyzując jednocześnie możliwości języka i status podmiotu³⁶.

³⁵ M. Janion: *Gorączka romantyczna...*, s. 305.

³⁶ Relacja nowoczesności wobec romantyzmu jest, oczywiście, przedmiotem jednego z najgorętszych sporów, jakie toczą się wśród historyków literatury. W Polsce najistotniejszymi adwersarzami w tym sporze stali się Maria Janion i Ryszard Nycz. Janion, w swoim zamieszczonym w *Gorączce romantycznej* szkicu *Romantyzm a początek świata nowożytnego*, uznaje romantyzm za jeden z paradygmatów nowożytności. Natomiast Ryszard Nycz, w książce *Język modernizmu*, traktuje romantyzm jako swoisty kontrapunkt dla własnej teorii nowoczesności, istotny paradygmat, w opozycji do którego konstytuował się modernizm, związany przede wszystkim z kryzysem podmiotu, doświadczenia i przedstawienia. Choć nie jest to bezpośrednim przedmiotem niniejszych rozważań, zamieszczona w tym i innych rozdziałach refleksja nad twórczością Jerzego Ficowskiego podąża raczej w tę właśnie stronę. Por. M. Janion: *Romantyzm a początek świata nowożytnego*. W: *też: Gorączka romantyczna...*, s. 5–33;

Być może niezłą metaforą stałaby się w tym miejscu historia Anteusza, mitycznego giganta, syna Posejdona i Gai, w sposób szczególny związanego z matką-ziemią, która zawsze dawała mu oparcie i nieśmiertelność. Działo się tak jednak tylko wówczas, gdy dotykał ziemi stopami. Gdy w pojedynku z Herkulesem heros podniósł Anteusza do góry, gigant stracił oparcie i został pokonany. Być może w historii metaforycznej walki archeologa z grabarzem w twórczości Jerzego Ficowskiego jest coś z opisanego przez Gastona Bachelarda kompleksu Anteusza. Pragnienie „kontaktu” z ziemią, w której tkwią dające oparcie ślady przeszłości oraz pociąg do głębi, w której pokłada się nadzieję na odnalezienie sensu, nieustannie dekonstruowane są przez „ ducha powierzchni”, który, zamykając obraną drogę w głąb, odbiera stały grunt pod nogami. Wtrąca tym samym podmiot w stan kryzysu, którego podstawą jest rozpoznanie, że „[...] wszystko, co stałe rozplywa się w powietrzu”³⁷.

Nowoczesny podmiot Ficowskiego nie może nigdy, na wzór podmiotu romantycznego, całkowicie poddać się hipnotyzmowi głębi, zatracając się w podróży do wnętrza ziemi, ku tajemnicy. Stale napotyka bowiem na przeszkody i potyka się o własną nieprzezroczystość. Problematyzuje więc w gruncie rzeczy przede wszystkim kwestię ruin języka i podmiotu w ruinie, nieprzekraczalnych granic, niemożliwości niezmałconego poznania, bezpośredniego doświadczania, skutecznej reprezentacji. Romantycznego archeologa wypada więc już w tym miejscu porzucić, chociaż pośród nowoczesnych zmagani i problemów będzie dawał o sobie znać jeszcze niejednokrotnie.

R. Nycz: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002, s. 47–48;
M. Kuziak: *Romantyzm i nowoczesność? W: Romantyzm i nowoczesność*. Red. M. Kuziak.
Kraków 2009, s. 5–13.

³⁷ M. Berman: *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Wstęp: A. Bielik-Robson. Kraków 2006.

Zrujnowana wyobraźnia

Tytułowa dla tego szkicu „zrujnowana wyobraźnia” to w żadnym razie nie to samo, co wyobraźnia w ruinie czy ruina wyobraźni. A zatem co? To raczej, z jednej strony, wyobraźnia z-rujnowana, czyli wyobraźnia z-orientowana na ruinę, wyobraźnia podmiotu, którego wzrok z-ognisko-wał się na ruinie i nigdy nie traci jej z pola widzenia. Z drugiej strony – to wyobraźnia, która nie może z ruiną zerwać, bo z „rujnowania” i kryzysu materii bezpośrednio wynika jej twórczy potencjał. Jeśli zaś w ruinie tkwi jej korzeń, to znaczy, że wyrasta „z rujnowan(i)a wyobraźnia”.

Botaniczna metaforyka także nie wkradła się tu przypadkiem. Wyobraźnią, jaką mamy na myśli, jest wszak wyobraźnia Jerzego Ficowskiego, której podstawową właściwością jest moc przegrzebywania się przez kolejne warstwy czasu, by dotrzeć do zakumulowanego w tym, co pozornie martwe, kapitału życia. Co robi zatem zrujnowana wyobraźnia Ficowskiego? Z ruin wy-ciąga obrazy. A co najważniejsze, potrafi je wy-żywić. Tak oto powstają wiersze:

odtwarzam w sobie
poetę z Pompei
zasypanego
jakiś czas temu

zdmuchuję sproszkowaną ławę
nie mogę się doszukać tętna
i oto drogi Zbigniewie
powstaje mój wiersz
całkiem niezły
zupełnie obcy³⁸

³⁸ J. Ficowski: *Drogi Zbigniewie*. W: tegoż: *Zawczas z poniewczasem*. Kraków 2004, s. 11.

Samo pisanie w świetle wiersza jawi się jako czynność archeologiczna – odnajdywanie w sobie siebie minionego, odnajdywanie w sobie utraconego „klasyka”. Zdmuchiwanie lawy, szukanie tętna – wiersz powstaje jako reanimacja martwoty. Co jednak zrobić z jego obcością? Wydaje się, że zrujnowana wyobraźnia ma wieczną świadomość kryzysu literackiego przedstawiania, kryzysu ożywczych mocy poezji, w które się – owszem – wierzy, ale których działanie jest ciągłym rozczarowaniem.

Próbuje się jednak wciąż od nowa:

na cudzym brzegu
mrużę światło dnia
za
myś
lo
ny
tak głęboko
że kiedy powiem słowo
wynurzy się Atlantyda
bezpowrotnie zamieszkała
przeze mnie
wyjaśniona
nagle
bez cienia
czasu³⁹

W *Atlantydzie* do pożądanego głębi schodzi się po schodach za-myś-le-nia. Fico-wski łamie słowo w przetrutni, wykorzystując wizualne możliwości wiersza. Szczegół tej drabinki oddzielają dwie odrębne przestrzenie – powierzchnię i głębię. Na powierzchni widzimy cudzy brzeg ze światłem dnia, wyglądający jak zwykła, codzienna rzeczywistość, w której jednak nie można

³⁹ Tenże: *Atlantyda*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 20.

się zadowolić, bo mieszka się gdzieś indziej. W głębi, która skrywa Atlantyde⁴⁰, odnajdujemy odwieczną tajemnicę. Odpowiednio głębokie zejście pod powierzchnię być może zagwarantuje, że słowo sprawi, iż wyspa się wynurzy, że słowo wydobędzie na powierzchnię tajemnicę.

Najwięcej jednak w wierszu dzieje się w przestrzeni gry światła i cienia. By wejść do głębi, trzeba przyćmić światło powierzchni, które wydaje się nieść za sobą także sens tradycyjny i przybierać kształt światła rozumu. Zwykle jednak, mrużąc oczy, wyostriamo zmysły – mrużymy oczy nie tylko, by lepiej widzieć, ale i wtedy, gdy chcemy lepiej czuć. Mrużenie światła wydaje się więc perfekcyjną metaforą przygaszenia światła rozumu, by zrobić miejsce na zmysły i tak przygotowanym zejść do głębi, w zamyśleniu dojść za-mysł. Atlantyda-tajemnica-sens nagle się uobecnia, wynurza na powierzchnię. Wy-jaśniona, ale przecież nie wytłumaczona, tylko raczej wy-jawiona – świeci światłem własnym, tu i teraz, tu oto, „bez cienia czasu”. Jednak tylko pozornie mamy do czynienia z fenomenologicznym (ale przecież i hermeneutycznym) ideałem uobecnienia. W gruncie rzeczy wynurzona wyspa jest „bezpowrotnie zamieszkała/ przeze mnie”. Paradoksalne wyrażenie ujawnia kolejną

⁴⁰ Atlantyda pojawia się zresztą jako bohaterka tekstów Jerzego Ficowskiego częściej. Poświęcona jej została jedna z części poematu *W imię ziemi*, zatytułowana, co znaczące, *Z dna czasów*:

Atlantyda milcząca.
Po śmierci rosną jej zielone włosy.
Pokolenia planktonów
tworzą z kredy jej maskę pośmiertną.
Ponad nią na gałęziach siedzą ryby
i wschodzą i zachodzą żółte ukwiały.
W nadmorskich piaskach
są okruchy jej praw i jej krajobrazów,
a drobiny z tablic jej przykazań
perłopław otacza
kamienną łzą milczenia.

(J. FICOWSKI: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 38).

aporie, która staje na drodze wszelkich starań poznawczych. Łącząc w sobie „zamieszkiwanie” i „bezpowrotność”, Atlantyda ewokuje więc znów to, co na zawsze utracone, czego od-kryć się nie da, ale jednocześnie i coś, z czym nigdy nie da się zerwać, coś, od czego nie da się uwolnić, pragnienie, którego nie uda się porzucić.

Obydwa wiersze pokazują archeologiczny ruch ku metaforycznym ruinom przeszłości – Pompejom i Atlantydzie – obrazując jednocześnie także sam proces pisania jako ciągłą pracę na ruinach poezji, podmiotu, języka, przedstawienia („odtwaram w sobie/ poetę z Pompei”). Będąc ruchem do głębi, jest to przecież zarazem ruch w kierunku upragnionego sensu, w celu jego wydobywania, będący każdorazowo próbą odkrycia, wyjawienia czy wy-jaśnienia tajemnicy. Choć oczywiście wydaje się, że Atlantyda i Utopia są tym samym.

Tak właśnie działa zrujnowana wyobraźnia albo raczej o takim jej działaniu się w tej twórczości marzy. Bo zwykle jednak kończy się tak samo: archeologiczne pragnienie dojścia do początku i ocalenia śladów przeszłości napotyka na opór grabarza, romantyczna wizja ukrytej w głębi „tajemnicy tajemnic” musi ulec destrukcji w świecie nowoczesnego podmiotu diagnozującego stale swoje ograniczenia, a hermeneutyczne marzenie o uobecnieniu i odkryciu, choć stawia opór, nigdy nie może uniknąć pełnej kompromitacji. Paradoksalnie więc, im bardziej chce się w twórczości Ficowskiego dotrzeć do głębi, tym bardziej brnie się w kryzys nowoczesności.

II. O ŁOWIENIU RYB

nad niewiadomą głębią
na znak zapytania
chcę złowić rybę sensu

J. FICOWSKI, *Przepowiednie*

Sprawdźmy więc, jak przebiegają u Ficowskiego dalsze zmagania z archeologiczną „tęsknotą”. Już przykład jednego bohatera pokazuje, w jaki sposób przewija się ono przez całą twórczość Ficowskiego. Postacie archeologów, figury archeologii czy opisy czynności archeologicznych funkcjonują tu jako istotne metafory, o czym wielokrotnie będzie mowa. Archeolog pojawia się jednak również po prostu jako jeden z ulubionych bohaterów prozy i poezji Ficowskiego, występując niejednokrotnie w roli *porte-parole* autora. Archeolodzy najczęściej nie posiadają tu imienia, określa ich wyłącznie charakter wykonywanego zajęcia. Bywa jednak inaczej.

Champolliony

Jednym z archeologicznych ulubieńców Ficowskiego jest najśłynniejszy egiptolog świata, archeolog i wybitny językoznawca – Jean-Francois Champollion (1790–1832). Częsta obecność francuskiego badacza w utworach autora *Pisma obrazkowego* nadaje archeologii, do której dąży Ficowski, szczególny rys. Champollion, człowiek, który odczytał egipskie

hieroglify, staje się uosobieniem archeologii jako praktyki czytania tekstów, a więc archeologii tekstualnej i interpretacyjnej, traktującej wszelkie świadectwa przeszłości jako teksty możliwe do odczytania. Jednakże, jak się okazuje, archeologia w żadnym razie nie jest u Ficowskiego związana tylko (czy choćby przede wszystkim) z pragnieniem dotarcia do źródeł, do początków, przekopywaniem się przez warstwy czasu, lecz w gruncie rzeczy jest czymś znacznie więcej. Począwszy od wczesnej twórczości Ficowskiego, pojęcie źródła ulega komplikacji, a rzeczywistą stawką tej literackiej archeologii jest nie tyle początek czy właśnie źródło, co raczej tajemnica – pojęcie na równi skomplikowane.

W jednym z opowiadań z tomu *Czekanie na sen psa* bohater na sposób archeologiczny zмага się z otaczającą go materią rzeczywistości:

To, co wiem o tym murze, jest moją wiedzą obecną. Kiedyś stawałem przed nim, przed jego zawiłymi inskrypcjami, jak Champollion przed jego hieroglifami, zanim – pełne milczącej zdobności – obnażyły mu swój starożytny sens. Obserwowałem nakreślone kredą kółka o pionowo wyznaczonych średnicach, kółka obrośnięte kolcami koncentrycznych promieni, znaki ulicznej wiedzy tajemnej. Nie należałem do wtajemniczonych, to pismo odrapanych tynków, jawne jak miejskie obwieszczenia, było mi niedostępne w swej istocie¹.

Tyle wrażeń bohatera z codziennej drogi do szkoły, czyli na lekcje do emerytowanej nauczycielki, które to stały się niepotrzebne, bo czytać już umie². Rzeczywistość przyjmuje kształt Księgi, która skrywa tajemnicę,

¹ J. Ficowski: *Rekreacje u paralityków*. W: tegoż: *Czekanie na sen psa*. Kraków 1970, s. 20.

² Czy jednak w tych wrażeniach bohatera nie kryją się wrażenia Ficowskiego z lektury Schulza? W opowiadaniu *Sierpień* znajdujemy taki oto fragment:

Kupka obdartusów, ocalała w kącie rynku przed płomienną miotłą upału, oblegała kawałek muru, doświadczając go wciąż na nowo rzutami guzików i monet, jak gdyby z horoskopu tych metalo-

więcej – sama jest tajemnicą, zawierającą w sobie ledwo przeczuwalny „korzeń rzeczywistości” – to bez wątpienia ślady terminowania u „mistrza Schulza” (jak często wyrażał się Jerzy Ficowski). Hieroglify to dosłownie „święte znaki”, a ich zbiór na murze tworzy sakralizowaną księgę. Metafora księgi jest oczywiście silnie osadzona w tradycji hermeneutycznej; jak pisze Gadamer o księdze świata: „[...] jest to księga, której tekst napisany został ręką Boga, a badacz jest powołany, by go odszyfrować, względnie dzięki swej interpretacji uczynić czytelnym i zrozumiałym”³. Tekst na murze oczywiście napisany został inną ręką – wkrótce przekonamy się, czyją – ale pragnienie poznania idzie tutaj w parze z doświadczaniem zapisu jako uświęconego, nie tyle przez Boga, co raczej przez Tajemnicę.

Podstawą jest jednak przekonanie, że tekst w ogóle da się odczytać. Tymczasem „znaki ulicznej wiedzy tajemnej” są ciemne, nie chcą „obnażyć” sensu w sposób, w jaki hieroglify „obnażyły” go Champollionowi. Jawność pisma czyni niedostępność sensu jeszcze bardziej drażliwą. W tym impasie coś się jednak wydarza. Przewijający się w tle opowiadania motyw nauki czytania zyskuje nowe znaczenie. Oto pewnego dnia, zbierając podczas przerwy kasztany, bohater odczytuje tabliczkę umieszczoną na sąsiednim budynku: „Przytułek dla starców i paralityków”. Niespodziewanie, po dziesiątkach „ślepych” przerw, dostrzega też jego pensjonariuszy: starców, ludzi o kulach i na wózkach, opiekujące się nimi zakonnice; słyszy chóralne śpiewy dochodzące z kaplicy, wreszcie – spotyka jedną z kalekich pensjonariuszek. Co jednak szczególnie ciekawe, na tle sacrum ogrodu, profanum ulicy staje się czytelne:

wych krązków odczytać można było prawdziwą tajemnicę muru, porysowanego hieroglifami rys i pęknięć. Zresztą rynek był pusty

(B. Schulz: *Sierpień*. W: tegoż: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław–Kraków 1998, s. 5).

³ H.-G. Gadamer: *Tekst i interpretacja*. W: tegoż: *Język i rozumienie*. Wyb. i przeł. P. Dehnel, B. Sierocka. Warszawa 2007, s. 112.

Kiedy wreszcie w ciemności namacałem furtkę i wybiegłem na ulicę, zobaczyłem z dawna znajomy mur, a jego pismo obrazkowe w świetle latarni stało się nagle dostępne, bezwstydnie czytelne. Był to przecież mur przyległy do ogrodu, jego druga, uliczna strona. Od wewnątrz uświęcony ministranturą wróbli, trzymany w ryzach przez cierpienia i modły, odkazony z grzechów – tutaj doznawał rozjuszzonej rekompensaty, pokrywał się wysypką wenerycznych stygmatów, znakami urojonych gwałtów, umownym pismem czcicieli orgazmu. To wszystko jest moją wiedzą obecną, wówczas zaledwie przeczuwaną, choć inskrypcje odsłoniły przede mną w zasadzie swoją treść wzburzającą do głębi⁴.

Czy jednak można się zgodzić na owe natychmiastowe **odsłonięcie** libido ulicy? Ta nagle odkryta podszełka rzeczywistości przez cały czas była przecież na wierzchu, jawna, w polu widzenia. Tym, co dało początek dziwnym zdarzeniom, było nagle dostrzeżenie tabliczki z napisem: „Przytułek dla starców i paralityków”. W tym momencie miejsce, które było zwykłym ogrodem z kasztanowcami, uległo całkowitej metamorfozie, możliwej dzięki performatywnym mocom języka. Stało się czymś innym niż było dotychczas, stworzone na nowo przez językowe odkrycie. Tym więc, co się w gruncie rzeczy odsłoniło, była stwórcza moc języka, która uczyniła magmę rzeczywistości możliwą do zobaczenia i objęcia przez podmiot. Podobnie z drugą stroną muru, która odtąd także stanowi zupełnie inny, niż dotychczas świat. Tytułowe *Rekreacje u paralityków* okazały się więc nie tylko aktywnym wypoczynkiem (zbieraniem kasztanów podczas przerwy w lekcjach), ale potężnymi **re-kreacjami**, w których, dzięki odkryciu kreacyjnych mocy języka, stworzony czy – lepiej – wynaleziony został nowy świat.

Będąc opowiadaniem inicjacyjnym, *Rekreacje* kończą się zdobyciem wiedzy i umiejętności, które można od razu wykorzystać, dodając do

⁴ J. Ficowski: *Rekreacje u paralityków...*, s. 26.

stwórczego aktu coś od siebie: „[...] narysowałem [na murze – przyp. M.B.] pośpiesznie biały znak pięciopalczasty, godło nagłego zrozumienia”⁵. A Champollion? Nie przyczynił się do odkrycia, ale do stworzenia świata.

Innym razem spotykamy słynnego egiptologa w poemacie *Pismo obrazkowe*, pochodzącym z tomu pod tym samym tytułem. Tutaj jednak Champollion w swej odkrywczej działalności przedstawiony zostaje, zaskakująco, i jako archeolog, i jako grabarz. Tekst konfrontuje nas z „aporią grzebania”, w której jasne jest tylko to, że odkrycie jest rewersem zakrycia, a odzyskanie rewersem straty i jedno nie istnieje bez drugiego. A zaczyna się tak:

Czterdziesty pierwszy wiek spojrzał na mnie.

Przyszedłem tu po Champollionie

w krainę artykułowanego milczenia,

w kraj nieznaczących cykad,

w hieroglificzne szepty pustyń,

obudzone, wyrwane z ciemności egipskich.

Znaki ruszyły z miejsca przez piach tysiącleci,

włokąc długie zaprzęgi zmartwychwstałych znaczeń.

Ptak nie śpiewał po powietrzach, stał się zgłoską.

Wielbłąd zbył się wyniosłości, stał się zgłoską,

aby dociągnąć do nas zwłoki Faraonii⁶

Poznanie przeszłości, „dokopanie się” do egipskich tajemnic, które stało się możliwe dzięki odczytaniu hieroglifów, tu ukazane jest jako zniewolenie rzeczywistości przez władzę języka. Pojawia się marzenie o emancypacji materialnego, pozajęzykowego świata, który chce się

⁵ Tamże.

⁶ J. Ficowski: *Pismo obrazkowe*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 76.

wyzwolić z „jednoznaczności”: „Zakłęte w jednoznaczność, zniewolone sensem/ uciekajcie z pustyni w popłoch i przelotność”⁷. Radykalny rozpad na wrogie sobie: język i rzeczywistość, obserwujemy w dalszej, udratyzowanej części utworu, w której głos zabierają kolejne litery pisma obrazkowego, opowiadające swoje historie:

Mówi litera:

Zanim stałem się zgłoską, byłem.

Byłem ptakiem, nie słowem, ostrzyłem piórka o wiatr [...]

Uwięziono mnie w znaku. Wypuść mnie! [...]

Mówi litera:

Byłam jaszczurką [...]

Mówi litera:

Byłem rybakiem. Rozumiałem

aż do dna Nilu

ciężkie milczenie ryb,

oporną ciszę sieci.

Dzisiaj sam oniemiałem,

nie mam ust,

jestem kształtem obcego dźwięku [...]⁸

Mamy tu do czynienia z paradoksalnym odwróceniem – zdekodowanie pisma obrazkowego nie doprowadziło do „uwolnienia” starożytnego świata z krypty czasu przeszłego. Przeciwnie – miałby to być moment uwięzienia rzeczywistości, dotąd wolnej, w spetryfikowanej formie znaku. Z tych trzech, pełnych żalu wyznań wyłania się więc obraz pisma

⁷ Tamże.

⁸ Tamże.

jako *farmakonu* – lekarstwa i trucizny, choć ocalającej, to jednocześnie ustawiającej się przeciwko życiu sztucznej pamięci, protezy, wrogiej wszelkim formom egzystencji. Oniemiały rybak, który nie ma ust, wskazuje na klasyczną opozycję, wyznaczoną z jednej strony przez biegun mowy, jako związanej z obecnością i żywym ciałem, a z drugiej – biegun pisma, rozpościerający się w przestrzeni nieobecności i milczenia⁹.

Wreszcie do głosu dochodzi sam podmiot, „ja” – zarazem pisarz i czytelnik „pisma obrazkowego”, prezentujący utopijny, niemożliwy projekt wyzwolenia rzeczywistości, zwiastujący nadejście lepszego, szlachetniejszego czytelnika, który będzie stał nie tyle po stronie związanego ze śmiercią pisma, co po stronie życia:

Mówię ja:
Byłem literą, znakiem dźwiękiem,
drobną liczbą w fałszywym rachunku,
ściegiem grubymi nićmi szytym.
Siadałem w cieniu znaków przestankowych [...]
Odkąd wróciłem, sam, do siebie,
wypuszczam znaki z czyścica
w głębie korzenne, w praistność,
przywracam skamielinom oddech [...] ¹⁰

W przytoczonej wypowiedzi „ja” mamy do czynienia z prezentacją metaforycznego modelu literatury „[...] jako swego rodzaju pudełka oddzielającego wnętrze od zewnątrz”¹¹ oraz modelu „[...] czytelnika lub krytyka jako osoby, która podnosi wieczko, by uwolnić to, co było utajonym, ale

⁹ Zob. J. Derrida: *Farmakon*. Przeł. K. Matuszewski. W: tegoż: *Pismo filozofii*. Przeł. i wyb. B. Banasiak. Kraków 1992, s. 39.

¹⁰ J. Ficowski: *Pismo obrazkowe*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 77–78.

¹¹ P. de Man: *Semiologia a retoryka*. W: tegoż: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. Przybysławski. Kraków 2004, s. 15.

i niedostępnym wnętrzem”¹². Retoryczne ukształtowanie wiersza zupełnie jednak ów model rozbraja. Tekst, będąc jednocześnie aktem performatywnym, inscenizuje (nie tylko przecież poprzez obecność pierwiastków dramatycznych) samo odkrywanie przeszłości i stwarzanie starożytnego świata w języku. Jednocześnie wyraża swą własną nieużyteczność i nieadekwatność, które, pochodząc z porządku naśladowania, nie mogą zostać z ową inscenizacją w żaden sposób pogodzone. W tym ujęciu tekst robi więc coś zupełnie innego, niż głosi¹³. Kwestionuje własne medium, jednocześnie pokazując, że nie ma świata poza językiem – są tylko „ciemności egipskie”. I nie ma innego czytelnika niż stwarzający świat Champollion.

Trzecie spotkanie z egiptologiem ma miejsce w ciekawym poemacie *W imię ziemi*, wymagającym znacznie obszerniejszej interpretacji, która pojawi się w kolejnej części rozważań. Warto jednak już w tym miejscu odnotować, że Champollion także tutaj staje się metaforą o proveniencji romantycznej, w której życie jest ciągłym odczytywaniem hieroglifów świata, ustawianiem się wobec „kamienia z Rosetty”, a więc dążeniem do odczytania „inskrpcji rzeczywistości” poprzez wyostrenie zmysłów nie tylko na przestrzeń, ale (zwłaszcza) na czas:

Champolliony mojego wężu,
mojego słuchu, palców, języka –
włóczę się przez czasy
tam i z powrotem,
tam i z powrotem,
zaprzeczają mijaniu,
odczytują spopielale smaki,
rozgryzają dźwięki zakrzepłe,
ocierają się o szorstkie mury wieków¹⁴

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 20–21.

¹⁴ J. Ficowski: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 35.

Archeologia, udomowiona dodatkowo przez metonomazję – „Champolliony zmysłów” – zyskuje tu, obok oblicza tekstualnego, także oblicze organiczne i cielesne. Archeologiczne poznanie jest sensualne i subiektywne, nierozzerwalnie związane z podmiotem i jego doświadczaniem świata i czasu:

*By sekundy nie pożarły nas najcichsze [...]
moich pięciu zmysłów Champolliony
patrzą ciągle w obie czasu strony [zapis zgodny z oryg.]¹⁵*

Znaki na piasku

Wróćmy jednak jeszcze na chwilę do pytania, jakie stawia przed nami *Pismo obrazkowe*, tj. kwestii istnienia lub raczej nieistnienia przedjęzykowej rzeczywistości, która mogłaby być obiektem językowego odkrywania. Jest to zarazem centralny problem literackiej archeologii Ficowskiego, dźwięczący jak refren we wszystkich kolejnych tekstach, w których ambitne pragnienie odkrycia i ruch podmiotu ku odkrywaniu stale kończą się fiaskiem, lecz „produktem ubocznym” tego działania jest – za każdym razem – zjawianie się świeżo wynalezionej rzeczywistości. To oczywiście refren nie tylko tekstów, ale także ich interpretacji, w których język stale inscenizuje swą własną inwencyjność.

O natrętej wszechobecności pytania o relację języka i świata/literatury i rzeczywistości świadczą tytuły kolejnych tomów twórczości Ficowskiego. W 1960 roku pojawiły się *Amulety i definicje*, gdzie tytułowe „definicje” ewokują obraz języka, stającego się orężem racjonalizmu, który przynosi zgubę amuletom; o dwa lata młodsze *Pismo obrazkowe* ujawnia ambiwalentny charakter relacji pisma-farmakonu i rzeczywistości, natomiast w pochodzącym z 1968 r. *Ptaku poza ptakiem*, podobnie jak w poprzednich tomach, odnajdujemy refleksję nad stosunkiem słów i rzeczy oraz

¹⁵ Tamże, s. 37.

opresyjnym charakterem języka pojęciowego. Kolejne lata przynoszą: *Gryps* (podnoszący problem dekodowania szyfru), *Odczytanie popiołów* (gdzie celem podmiotu staje się ocalenie pamięci ofiar Zagłady, poprzez nadanie językowego kształtu nicości i wątpliwym śladom), *Erratę* (która tym jednym, tytułowym słowem wprowadza w przestrzeń niekończącego się językowego komentarza i odsyłania), wreszcie *Przepowiednie. Pojutrznie*, gdzie zadaniem przepowiedni jest nadać tajemnicy kształt językowy, wszystko po to, by w 1994 r. mógł zrodzić się *Inicjał*, stawiający znak równości między początkiem języka i językiem początku.

Przeczytajmy jednak coś więcej o tytułowym łowieniu ryb:

[...]
 nad niewiadomą głębią
 na znak zapytania
 chcę złowić rybę sensu

 pytam ornitologów
 czy wrócą skowronki
 wróżę z przylotu ptaków
 trzeba wróżyć z czegoś

 dobra jest dobra wróżba
 bo karmi czekanie
 posilnym znakiem
 ryby
 kreślonym na piasku [...] ¹⁶

Konsternacja nad głębią i próby złowienia „ryby sensu” na znak zapytania to kolejny przykład prób, od których roi się w twórczości Ficowskiego – złowienia tajemnicy na haczyk języka. Oczywiście, to się nie

¹⁶ J. Ficowski: *Przepowiednie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 313.

udaje, należy więc zastosować doraźne środki zaradcze: „[...] trzeba wróżyć z czegoś”. Hermeneutyczne pragnienie sensu zostaje tu ucieleśnione – przyjmuje kształt fizycznego głodu. Wróżba, która może go zaspokoić, nie jest jednak, jak się okazuje, czytaniem znaków, czytaniem „księgi natury”. Wprost przeciwnie – głód sensu wypełniony zostaje znakiem zapytania; i to nie objawionym, lecz samodzielnie skreślonym. To znak, który w ostatecznym rozrachunku staje się rzeczywistością, powołując ją do istnienia. Kreślenie znaków jest zatem równoznaczne z tworzeniem rzeczywistości, smutną prawdą o wróżbie, która, będąc czekaniem na objawienie, nie objawia niczego prócz mocy i inwencji wróżącego. Samo kreślenie znaków odbywa się na piasku, tworząc obraz momentalności i nietrwałości powoływanego do istnienia świata, którego tworzenie wciąż trzeba zaczynać od nowa; tym samym otrzymujemy obraz literatury jako przestrzeni czytania i pisania, będącej miejscem ciągłego rozbijania zamkniętych form i struktur, w którym niemożliwym jest skrzepnięcie sensu w twardy, nienaruszalny znak. Jeśli w pojęciu definicji, etymologia kieruje nas ku granicy i końcowi, to literatura stoi po stronie amuletu wymierzonego w definicję, otwierającego na bezgraniczność i nieskończoność.

Czy arbitralny znak „posilającej” i zaspokajającej głód ryby może być zupełnie pozbawiony smaku? Jeżeli odkrywanie rzeczywistości idzie w parze z jej usymbolizowaniem, gdzie zatem miejsce dla myśłów? Na utraconą materialność rzeczywistości Jerzy Ficowski nader często zdaje się odpowiadać zwrotem ku materialności języka, co z kolei wiąże się ściśle z kolejnym wymiarem literackiej archeologii.

Adresy archeologii

Jeśli pominąć gramatyczną niezgodność przypadków, intuicja szybko czyni z zakorzenionego w łacinie słowa *adres* „drogę do rzeczy” (choć, oczywiście, przyimek *ad* wymaga formy dopełniacza, stąd forma poprawna: *ad rem*). To jednak etymologia fałszywa, choć – jakże narzucająca się,

prosta i wygodna. Prawdziwy źródłosłów francuskiego słowa *adresse*¹⁷, od którego pochodzi słowo polskie, odnajdujemy w łacińskim *addirectiare*, oznaczającym kierowanie się na wprost, prostą drogą. Tym powinno być wszak imię własne – drogowskazem, odsyłającym prostą drogą od języka do rzeczywistości. Adresowanie (w rozumieniu: wskazywanie miejsca) to jednak także gest archeologii, który ujawnia się w swoistym mapowaniu przeszłości. Jednakże w twórczości Ficowskiego wykładom archeologa towarzyszy stale pomruk grabarza, snujący opowieść o lirycznej aporetyce. Przypomnijmy raz jeszcze poemat *Pismo obrazkowe*, mówiący przede wszystkim o tym, jaką cenę decydujemy się zapłacić za przedstawienie. Marzenie o „przywracaniu skamielinom oddechu”¹⁸, jest marzeniem o niemożliwym przywróceniu szansy doświadczania utraconej materialności. Może jednak da się ją odzyskać? Skoro rzeczywistość przybiera swój kształt językowy w pisaniu, to oczywiste, że nie można jej „dotknąć”. Nic nie stoi jednak na przeszkodzie, by móc „dotknąć” języka, ujawnić jego zmysłowość, zwrócić się ku temu, co semiotyczne, zamiast ku temu, co jedynie symboliczne.

Najważniejszą częścią archeologicznego projektu Ficowskiego – obok odkrywania – jest ocalanie od zapomnienia, o czym pisało już wielu krytyków. Ocalanie, którego narzędziami są język i literatura, generuje jednak zasadniczy konflikt, wywodzący się z faktu, że nie da się wyjść z roli Champolliona, który, ocalając przeszłość, jednocześnie zamyka ją w języku. Tak jak i nie da się wyjść poza – jawiące się teraz jako *farmakon* – pismo.

Literacki projekt ocalenia realizuje się u Ficowskiego przede wszystkim na drodze utrwalania odchodzących w niepamięć imion, a także nadawania bezimiennym nowych nazw własnych z jednej oraz „znakowania” i mapowania przestrzeni z drugiej strony. W wielu wierszach Ficowskiego widoczna jest jednak bolesna świadomość, że arbitralne nadawanie nazw

¹⁷ *Słownik łacińsko-polski*. Red. M. Plezia. Oprac. I. Kazik-Zawadzka i in. Warszawa 1998.

¹⁸ J. Ficowski: *Pismo obrazkowe*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 78.

jako form spetryfikowanych, choć skutecznie ocala pamięć, w istocie oddala możliwość doświadczenia, oddala rzeczywistość w jej materialnym kształcie. Ficowski nie waha się więc zwrócić ku materialności języka i zmysłowości kryjącej się w nazwach własnych, dostrzegając w nich to, co dostrzegł swego czasu Walter Benjamin, pisząc w *Pasażach*:

Zmysłowość kryjąca się w nazwach ulic: absolutnie jedyna, jaką od biedy mogą jeszcze dostrzec mieszkańcy miast. Bo i cóż wiemy o rogach ulic, krawężnikach, o architekturze bruków – my, którzyśmy pod bosymi stopami nigdy nie poczuli ciepła, brudu i kanciastych kamyków, którzyśmy nigdy nie zastanawiali się, czy będzie nam wygodnie lec na nierównych chodnikowych płytkach?¹⁹

To dążenie do odkrycia materialności nazw własnych, przeciwko arbitralnym znakom, występującym w zastępstwie rzeczywistości, jest jaskrawo widoczne przede wszystkim w poświęconym ocalaniu pamięci ofiar i miejsc Zagłady tomie *Odczytanie popiołów*.

Jaki kształt przybiera ta działalność pisma przeciwko pismu? Zadanie nie jest łatwe. Geoffrey Bennigton tak pisze o derridiańskim pojmowaniu imienia własnego:

Imię własne powinno zapewnić przejście między językiem a światem, jako że powinno wskazywać konkretną jednostkę, bez wieloznaczności, bez potrzeby przechodzenia przez obwody znaczeń. Nawet jeśli zgodzimy się, że system języka konstytuują różnice, a więc ślady, wydaje się, że imię własne, które należy do języka, celuje bezpośrednio w jednostkę, którą nazywa²⁰.

¹⁹ W. Benjamin: *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Kraków 2005, s. 370.

²⁰ G. Bennigton, J. Derrida: *Jacques Derrida*. Przeł. V. Szydłowska-Hmissi. Warszawa 2009, s. 88.

„Wydaje się”... Imię własne nigdy bowiem nie jest tym, co faktycznie własne. Będąc swego rodzaju „prototypem języka”, jest zaraz wkroczeniem „[...] przemocą w domniemaną niepowtarzalność”²¹, wyłaszczając przy tym z własności, bo „[...] żadne to imię własne, jeśli nie zacznie podlegać kształtowaniu przez pospolite”²². Nadawanie imienia działa więc przeciwko samemu sobie i nie ma rady na tę jego instytucjonalizację, można jednak próbować uchwycić cielesność, sensualność, materialność nazwy, jej ciemny „nurt podskórny” płynący gdzieś pod powierzchnią arbitralnego znaku. I takie próby zdaje się podejmować Ficowski. Prześledźmy kilka przykładów.

Przez wiersz *Co jest* przewijają się różne imiona ofiar Zagłady. Głównym bohaterem jest Jankiel sadownik, wokół którego zarysowany jest idylliczny obraz świata wspomnień. Oswojone w polskiej kulturze, silnie spojone ze swym mickiewiczowskim kontekstem żydowskie imię Jan-kiel wydaje się jasne i pogodne. Nagle zmienia jednak zupełnie swój charakter, gdy w końcówce wiersza czytamy:

No to sfruwają do niego tak myślę
imiona puste
znane na niepamięć

małki gitle rachele
i mendle jękliwie
z piołunów niosą gorzki miód
taki miód
trefną żółć²³

²¹ Tamże, s. 89.

²² Tamże, s. 90.

²³ J. Ficowski: *Co jest*. W: tegoż. *Gorączka rzeczy...*, s. 185.

Nie trzeba przeprowadzać głębokiej anagramtycznej lektury, by Jankiel zaczął pobrzmiwać jękiem i lękiem na tle zuniwersalizowanych przez małą literę „imion pustych/ znanych na niepamięć”. W ich brzmieniu także silnie wyczuwalna jest owa jęklliwość/lęklliwość, poprzez spajającą je w instrumentacji głoskę „l”.

Jeden z najciekawszych przykładów materializacji imienia własnego pojawia się z całą pewnością w *Liście do Marc Chagalla*:

Jaka szkoda, że Pan nie zna Róży Gold, najsmutniejszej złotej Róży.
[...] Jak to dobrze, że Pan nie zna Róży Gold! Wybuchłaby dymem
kości bzu, w której leżą zakochani²⁴.

Tekst sprawia, że nie możemy uwolnić się od estetycznego oddziaływania imienia i nazwiska Róży Gold, które zaczyna jawić się samo w sobie jako wielka synestezja. Zaktualizowane zostają niemal wszystkie zmysły: wzrok, węch, dotyk oraz słuch, ewokując życie i jego zaprzepaszczonej potencjał. Imię i nazwisko Róży Gold powraca w refrenicznym rytmie, dźwięcząc jak gong, który odbija się echem, za każdym razem na końcu wersu.

W podobny sposób w tekstach z *Odczytania popiołów* pojawiają się nazwy miejsc. Zaczniemy od wiersza bez tytułu:

Muranów góruje
na warstwach umierania
fundament wsparty o kość
piwnice w wyrwach opróżnionych z krzyku

Było nie było jest jak jest

Jest spokój jęków uprzątniętych
czarna luna zdechłego ognia

²⁴ Tenże: *List do Marc Chagalla*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 196.

mocno stoi Muranów
 na pochówku pamięci
 większość listów dochodzi

Było nie było jest jak jest [...] ²⁵

Ruch ku materialności języka, o który nam tu chodzi, świetnie rozpoznawał w swojej interpretacji Jakub Ekier:

„Muranów góruje” – pokrewieństwo brzmieniowe kusi [...] do przejęzyczenia: „Muranów muruje”. Utwierdziłoby ono jeszcze byt osiedla stojącego „na pochówku pamięci”. I potwierdziłoby spójność języka, skoro nazwa dzielnicy, zamiast brać przygodny początek gdzieś w przeszłości, odpowiadałaby tautologicznie jej niedawnemu wymurowaniu. „Muruje” i „góruje”: słowa tak wbudowane jedno w drugie, niczym ukryte sprężyny napędzają ruch myśli w wielu wierszach Ficowskiego. [...] Takie przejęzyczenia nie są już, jak w słownikowej definicji „błędem językowym”, lecz – językowym przeniesieniem dokąś ²⁶.

Wydaje się, że w owym wymuszonym przejęzyczeniu, które uświadamia nam Ekier, a którego chyba wszyscy doświadczamy podczas lektury tego tekstu, doznajemy nagłego i niespodziewanego zaskoczenia tym, co rzeczywiste. Czujemy jednak, że pod skórą dwóch pierwszych wersów dzieje się znacznie więcej: „Muranów góruje/ na warstwach umierania”. Nagromadzenie głosek *m*, *u*, *r*, *n* sprawia, że przestrzeń mruczy jakąś smutną i ciemną melodię, którą szybko rozpoznajemy jako ton umierania. Więcej, sam Muranów jest umierania (niedokładnym) anagramem.

W innym wierszu, zatytułowanym *Krajobraz pośmiertny*, Ficowski szczegółowo wytycza wojenne trajektorie:

²⁵ Tenże: *** [Muranów góruje...]. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 195.

²⁶ J. Ekier: *Posłowie*. W: J. Ficowski: *Gorączka rzeczy...*, s. 356.

Tę niepośpieszną trasę
MOKRA WIEŚ
SZEWNICA
znam z pociągów dzieciństwa
URLE
ŁOCHÓW
OSTRÓWEK
tytuły podróży
perspektywy wakacji piaszczyste
widzę dawnowidz widoki
uchodzące w lipiec
SADOWNE
drzewa uniesienie drzew
zamiast padać podcięte mijaniem
maleją zanim zginą
zdmuchnięte odległością
PROSTYŃ
nawet ptaki dowolnie wielokierunkowe
muszą się poddać [...] ²⁷

„Śmiercionośne” nazwy nakładają się na trasy wakacyjnych podróży z dzieciństwa i zyskują interpretacje zgodne z ich nastrojem i dziecięcą wyobraźnią, kierującą ku etymologicznym zabawom, jak „uchodzące w lipiec SADOWNE” czy PROSTYŃ wychodzący naprzeciw „wielokierunkowym ptakom”. Nazwy po raz kolejny ujawniają swoją materialność. Podobnych przykładów znajdziemy u Ficowskiego jeszcze wiele, na tym jednak na razie poprzestaniemy.

Zaskakujące, co w tekstach autora *Odczytania popiołów* dzieje się z pospolitością i konwencjonalnym, instytucjonalnym charakterem nazw własnych – jak w wierszu *Sześćioletnia z getta żebrząca na Smolnej*

²⁷ J. Ficowski: *Krajobraz pośmiertny*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 27.

w 1942 roku, w którego tytule nazwa ulicy makabrycznie zestawiona została ze słowem *getto*. Gdybyśmy na moment odwołali się do terminologii Rolanda Barthesa, którą ten wykorzystał przy opisie mechanizmów działania fotografii²⁸, moglibyśmy powiedzieć, że owo zaskakujące przesunięcie jest niespodziewanym przejściem z obszaru *studium* do *punctum*. Nazwa staje się nagle sprawcą lekturowego „użądlenia”, rysą, pęknięciem, otwartą raną. Sterująca zmysłami odbiorcy zmysłowość nazw własnych zaczepia swoją materialnością, stając się tropem rzeczywistego.

Aporie grzebania

Ten zwrot ku materialności języka jest jednym ze sposobów radzenia sobie z potężną, wywłaszczającą siłą konwencjonalnych znaków – skostnieniem, martwością i bezruchem języka, które dla Ficowskiego wydają się równoznaczne z kostnieniem świata. To jednocześnie gest aneksji arbitralnej mowy w przestrzeń idiomu, który konstytuuje się poprzez ciągle wychodzenie poza, przekraczanie norm i granic – będąc uruchomieniem kreacyjnych mocy języka, daje początek nowej rzeczywistości. Pragnienie językowego odkrywania tajemnicy rzeczywistości nigdy nie może zostać zaspokojone. Zamiast znajdowania adresów i drogowskich, kierujących prostą drogą do celu, na swojej drodze wciąż natrafia na aporie, te zaś nie są niczym innym, jak ujawniającym się w etymologii brakiem drogi, bezdrożem czy ugrzęźnięciem podczas przeprawy przez rzekę. Aporia prowadzi do nieuchronnej konstatacji, dotyczącej drogi myślenia, poznania i rozumienia, która nieustannie się skraca aż do ślepej uliczki i samozacierającego się kroku. Bywa uznawana za moment, w którym język, rozpoznając swe ograniczenia, zdobywa samowiedzę. Jak pisze Agata Bielik-Robson, aporia byłaby zatem specyficznym, sytuującym się tylko pozornie na antypodach adresu znakiem drogowym,

²⁸ R. Barthes: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008, s. 83.

wskazującym ślełą uliczkę: „«Dalej nie pójdziesz!» – mówi językowi i każe się zatrzymać”²⁹. Na pogrzebane w konfrontacji z aporią szanse poznania Ficowski odpowiada grą paradoksów:

zawsze nam zostaje
ciemna strona rzeczy
choć oko wykol
to jasne
i pozostaje wiedza niewidoma
że to sen tylko³⁰

„Ciemna strona rzeczy”, strona poza światłem rozumu – nie jest więc końcem, ale początkiem ruchu języka, który teraz dopiero, poza szlakiem, może nabrać prawdziwej dynamiki i twórczego rozpędu, jak w wierszu *Autobiografia przypadku*, gdzie znajdujemy jego świetną metaforę – „drogowskaz dezorientacji”:

pora się zbierać
no to chodźmy
mapa mojej podróży
dopiero powstanie
wydeptywana błędzeniem
staną po moim przejściu
drogowskazy dezorientacji
z pomyłek wyrosną szlaki
to przed nimi tak się broniłem
zagadywaniem otchłani³¹

²⁹ A. Bielik-Robson: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008, s. 102.

³⁰ J. Ficowski: *Moje narodzenie i ciąg dalszy*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 15.

³¹ Tenże: *Autobiografia przypadku*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 13.

Jeśli adres miałby kierować prostą drogą *do rzeczy*, wyznaczając obszar „do-rzeczności”, aporia – jako figura braku drogi i błędzenia – wymuszałaby kierunek *od rzeczy*, otwierając obszary „nie-do-rzeczności”. Adres i aporia są jak awers i rewers tej samej monety.

Konfrontacja z aporią stawia rozum i język w dramatycznym położeniu – trzeba odnaleźć się na bezdrożu, poza szlakiem. To więc dopiero początek drogi, która staje się włóčeniem po bezdrożach. Bezpośrednie następstwa wyprowadzenia języka i myślenia w pole obserwujemy w twórczości Ficowskiego bardzo często. Gdy *logos* zawodzi, na scenę muszą wkroczyć zastępy antylogii, które wysledzić można w ogromnej ilości oksymoronicznych, paradoksalnych, antytetycznych czy sylleptycznych figur i tropów³². Co więcej, uznać musimy, że odpowiedzią na aporię staje się u Ficowskiego wzmoczona inwencja – gdy *logos* zawodzi, trzeba rozpocząć poszukiwania *neologos*.

Kiedy czytamy wiersze Jerzego Ficowskiego, naszą uwagę przykuwa językowa wynalazczość, uprawiana zarówno w obszarze frazeologii czy słowotwórstwa, jak również fleksji i składni. Pośród mnożących się operacji lingwistycznych i językowych „wywrotek” – jak nazwał je celnie Piotr Sommer – właśnie neologizmy uznawane są przez wielu badaczy za jedną z charakterystycznych cech języka poetyckiego autora *Pantarei*. Opowieść o neologizmach Ficowskiego musiałaby więc być opowieścią o koniecznym błędzeniu czy wędrowaniu po poznawczym i językowym bezdrożu, gdzie przebyta droga nie jest już drogą odkrycia, lecz wynajdowania nowych światów. I tak w wierszach Ficowskiego pojawiają się: *Abrakadabria*, *Agnonia*, *Kacpersja*, *Melchiordania* i *Baltazarbejdżan*, *pojutrznie*, *świepiety* i litery *nosibogi*. W tym sensie neologizmy stają się swoistą cechą tego pisarstwa, ściśle związanego z filozofią twórczości, naturalną konsekwencją literackiej epistemologii i ontologii Jerzego Ficowskiego.

³² Wskażmy tylko kilka przykładów: „kołysanka do bezsenności” (*Kołysanka do bezsenności*), „tumul pustkowia”, „harmider ciszy” i „tłum nikogo” (*Co jest*), „opaczna kulistość” (*Aluk*) oraz „ptak poza ptakiem”, „dzień bez dnia” i „zmierzch o świcie” (*Zmierzch o świcie*).

Z drugiej jednak strony trudno uznać neologizmy Ficowskiego za oryginalne w tym sensie, że chyba nie do końca mogą świadczyć o oryginalności tego, niezwyklego przecież, poetyckiego języka. Trudno bowiem mieć wątpliwości, że wyjątkową predylekcję do neologizmów odziedziczył Jerzy Ficowski w spadku po swoim, drugim obok Schulza, mistrzu – Bolesławie Leśmianie. W *Polskiej Literaturze Nowoczesnej* Michał Paweł Markowski stawia prowokacyjną tezę: „U Leśmiana nie ma neologizmów”³³. Co więc jest? Jeśli neologizm, zgodnie z powszechną definicją, uznamy za nowy wyraz powstały na określenie nieistniejącej wcześniej rzeczy, zakładamy uprzedniość rzeczywistości względem języka, a za zadanie mowy uznajemy naśladowanie rzeczywistości – wówczas rozpoznanie nowej rzeczy wymaga nowego słowa. Tymczasem Leśmian w całej twórczości poddaje konsekwentnej krytyce ten mimetyczny model pojmowania języka, opowiadając się zdecydowanie po stronie performatywności – zatem nie tyle autonomiczna rzeczywistość domaga się nowego języka, co nowy język tworzy nową rzeczywistość. Jak pisze Markowski:

Zamiast o neologizmach należałoby więc mówić o **neo-onto-logizmach**, czyli nowych formach istnienia wymuszanych przez język. To nie język jest nowy, ale świat, który zostaje dzięki niemu powołany do momentalnego istnienia³⁴.

Czy z identyczną sytuacją nie mamy do czynienia u Ficowskiego, gdy pisze:

na Archipelagu Guam
poznałem ongiś Pantareję
czteroskrzydłą
z wielkimi skośnymi oczyma

³³ M.P. Markowski: *Polska Literatura Nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007, s. 150.

³⁴ Tamże, s. 151.

po jednym
na każdym skrzydle
nienotowaną w Linneuszu³⁵

Język wymusza nową formę istnienia. Kotłujące się w głowie, skazujące na nietrwałość heraklityjskie przekleństwo, *panta rhei*, powołuje do istnienia swe własne widmo. Stary język zostaje tylko na nowo odkryty, ale stworzony świat jest zupełnie nowy, wyznaczony przez „drogowskazy dezorientacji”. Ów prymat języka jest tutaj dobrze widoczny. Aporetyczna ślepa uliczka wymusza oddalenie od „do-rzeczności”, błąd i błędzenie, w których jednak tkwi u Ficowskiego niezwykle kreatywny potencjał. Konieczność zejścia ze szlaku, żmudna i afirmatywna praca na rzecz odchylenia, pozbawiania słów i siebie samego miejsca po-chodzenia, ciągle wywłaszczanie, stanowiłyby jedyną szansę istnienia wobec aporii.

Tak scharakteryzowane przez Ficowskiego zostają praktyki przestrzenne bohatera wiersza *samo się*:

zajmuję się chodzeniem
jakoś tam idzie
czasem utyka [...]

zajmuję się zachowaniem równowagi [...]
więc kuszykam brnę
bezdrożem samodzielności [...]³⁶

Owo bezdroże samo-dzielności wydaje się tu kluczem. Bezdroże umożliwia dzieło stworzenia świata i zarazem samego siebie – samotnie, bezdomnie, „po cygańsku”, bez adresu, który oznacza przecież również list

³⁵ J. Ficowski: *Pantareja*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 30.

³⁶ Tenże: *samo się*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 7.

do króla, *ad rex*, narzucający porządek Wielkiego Innego. Ten porządek totalny odchodzi w cień na bezdrożu – w strefie *a-poros* – gdzie królują grabarz dosłowności i estetyka niepowodzenia. Tu się utoyka i kuszytka, ale za to proklamuje republikę samo-dzielności.

I to już charakterystyczne dla Ficowskiego, który w jednej z rozmów z Magdaleną Lebecką uczynił zaskakujące wyznanie: „Ja jestem znany sobie, ale i innym z tego, że mam kompletny brak zmysłu orientacji w terenie – potrafię się zgubić na znanych mi ulicach, a już las! Las to istny matecznik błędzenia”³⁷. W jednym z opowiadań, zamieszczonych w tomie *Czekanie na sen psa*, czytamy: „Trzeba się było przestawić z geometrii na nieobliczalność. Na tym przecież polega las”.

³⁷ *Człowiek Pogranicza*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 720.

III. SZTUKA NA SZTUKI

Wróćmy jednak do ocalania, którego ambiwalentny charakter ujawnił się już w poprzednich rozdziałach. Archeologiczne pragnienia Jerzego Ficowskiego – „dokopania się”, „dopamiętania”, odkrywania, odczytywania i zachowywania – są, w gruncie rzeczy, ściśle związane z druzgocącą krytyką tego, co w szerszym kontekście moglibyśmy nazwać „kulturą ocalania”. Ficowski, od lat uznawany bezsprzecznie (czemu, oczywiście, nie można odmówić słuszności) za „poetę pamięci”, poświęcającego całe swoje życie na rzecz ocalania od zapomnienia, wydaje się jednak między wierszami wielokrotnie powtarzać: „może i faktycznie kilka rzeczy wyszło nam – ludziom – całkiem nieźle, ale w istocie nic nie wychodzi nam tak źle jak ocalanie”. Przykładem niech będzie jedna, kompromitująca archeologiczne wysiłki człowieka historia:

Odkryte w 1940 r. rysunki paleolityczne w jaskini Lascaux zaczęły znikać pod zielonym nalotem plam, odkąd udostępnił ją jaskinię turystom.

i jeszcze raz zdychają
wymarłe gatunki
rogate czerwienie

brązów galopada
czern w szybkim bezruchu

zapadają
w nagłe sidła czasu [...]

osaczona zwierzyna
dobijana
naszym celnym widzeniem
broczy ostatnią barwą wlecze się
w zaoczność

w której przebiegła całość
mroki tysiącleci¹

Historia *Zwierząt z Lascaux* pokazuje, jak potęga odkrycia przerasta ludzką wyobraźnię i możliwości, jak ocalona materia sprzeniewierza się swojemu „wybawcy”, który okazuje się – drugim po nieprześląganym czasie – katem. Niszczenie jaskiniowych malowideł jest jaskrawym dowodem na to, że przeszłości nie da się skolonizować i uczynić sobie posłuszną – nieważne czy w naukowych, czy w turystycznych procederach.

Jak „zmieścić obok siebie i dłoń i brak tej dłoni”?

W *Zwierzętach z Lascaux* archeologia ponownie ujawnia więc swoje grabarskie oblicze. Podobnie zresztą jak w wierszu zatytułowanym *We wnętrzu*, który, także pokazując efekty połączonych działań dwóch największych wrogów sztuki – człowieka i czasu, mówi jednak znacznie więcej o samej formie i sposobie istnienia ocalonych rzeczy:

¹ J. Ficowski: *Zwierzęta z Lascaux* W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 285.

czasu lodowiec
przywraca kamieniom
kamenność
zmierza w żmudnym kierunku
kuli
kruszy i ściera w proch
nosy cyceronów
penisy achillów
ręce wener i nik

w głębokich śmietniskach
leży dopełnienie
nie szukaj go

bowiem tymczasem
tym powrotnym czasem
włączyliśmy kalectwo
do istoty rzeczy
i znalezisko w nadmiar się obróci
bo jakże zmieścić obok siebie
i dłoń i brak tej dłoni

nadchodzi czas posągów
rzeźbionych we wnętrzu²

Metafora „głębokiego śmietniska” integruje ziemię i składające się na nią warstwy czasu z cywilizacją, która charakteryzuje się nieustanną produkcją odpadków, tworząc z siebie samej – swej terażniejszości i przeszłości – wielkie śmietnisko. W przywołanym wierszu uwagę przykuwa

² Tenże: *We wnętrzu W: tegoż: Gorączka rzeczy...*, s. 234.

szczególnie zaskakująca teoria kalekich, wybrakowanych przez działanie czasu i człowieka rzeczy. Powraca problem ruiny.

Arystoteles, pisząc o materii i formie, tę pierwszą sytuował po stronie możliwości i potencjalności, a tę drugą po stronie celowości i aktualizacji. Za obrazujący tę relację przykład posłużył filozofowi blok marmuru, któremu można nadać dowolną formę, dzięki czemu tkwiąca w kamieniu możliwość zostanie zaktualizowana. W wierszu Ficowskiego *We wnętrzu* mamy do czynienia z czymś na kształt ruchu odwrotnego, gdy czas „kru-szy i ściera w proch” formę, na powrót stopniowo wprowadzając rzeczy w stan potencjalności, cechującej materię – „przywraca kamieniom kamienność”³. Rzeźba obraca się w kamień, jak ciało obraca się w proch. „Włączenie kalectwa do istoty rzeczy” jest momentem, w którym nagle owa potencjalność odsłania się jednak w inny, zaskakujący sposób. Znika bowiem rozdział na formę i materię, dzięki czemu potencjalność ujawnia się w tym, co pozornie uznawane za stadium formy. Potencjalność, będąc jednocześnie stanem niedookreślenia i nadmiaru, stanem wielu mogących się zaktualizować możliwości, w tym ruchu powrotnym niespodziewanie sytuuje się w jednoczesnym sąsiedztwie bytu i niebytu, istnienia i braku:

i znalezisko w nadmiar się obróci
bo jakże zmieścić obok siebie
i dłoń i brak tej dłoni⁴

Potencjalność musimy jednak w tym kontekście rozumieć na wiele sposobów. Cytując włoskiego filozofa, Paweł Mościcki w książce zatytułowanej *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena* stwierdza, że być czymś potencjalnym, znaczy dokładnie tyle, co:

[...] być własnym brakiem, być w relacji do własnej niemożności. Byty istniejące na sposób potencjalny są zdolne do własnej niemocy i tylko

³ Tamże.

⁴ Tamże.

w ten sposób stają się potencjalne. Mogą być, ponieważ są w relacji do własnego nie-bycia⁵.

Paradoksalnie, podobne rozumienie potencjalności Ficowski wiąże z rzeczą, z okaleczonym dziełem sztuki, które, będąc sobą, jest jednocześnie własnym brakiem. Wprowadza w przestrzeń nadmiaru i tę własną nadmierność „odgrywa” przed ludzkim podmiotem, „bo jakże zmieścić obok siebie/ i dłoń i brak tej dłoni”. Będąc manifestacją braku, ruina w ten właśnie sposób ujawnia jednocześnie własną potencjalność: poprzez sąsiedztwo bytu i niebytu.

Wiersz wydaje się więc opowieścią o dwóch sposobach konfrontacji z ruiną. Pierwszy z nich zakłada po arystotelesowsku rozdział formy i materii, z których ta druga jest przestrzenią potencjalności, a pierwsza miejscem jej nieodwracalnej aktualizacji. Gdy raz nadana forma zmieni się w ruinę, tym, co widać, jest niemożliwy do wypełnienia brak, który przyciąga melancholijne spojrzenie podmiotu, nie mogącego pogodzić się z utratą. Drugi, znacznie mniej oczywisty sposób konfrontacji z ruiną może zajść w sytuacji, gdy znika rozdział na potencjalność, przynależną tylko materii, i aktualność, przynależną jedynie formie. Wówczas ruina może ukazać się w zupełnie innym świetle – będąc jednoczesną ekspozycją tego, co jest, i tego, czego nie ma, pozwalając zmieścić obok siebie „i dłoń i brak tej dłoni”, otwiera na doświadczenie potencjalności bytu. Z nią właśnie związany wydaje się nadchodzący – pozornie tylko paradoksalny – „czas rzeźbienia posągów we wnętrzu”⁶, który miałby zupełnie przeformułować związki pomiędzy formą a materią, dokładnie odwracając relację aktualności i możliwości, jako że rzeźbiony we wnętrzu materii posąg nigdy nie mógłby utracić swego własnego potencjału.

W ten sposób Ficowski łączy krytykę kultury z projektem nowego sposobu patrzenia na ruinę niszczącej sztuki, który, sytuując się poza

⁵ P. Mościcki: *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*. Warszawa 2012, s. 102–103.

⁶ J. Ficowski: *We wnętrzu*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 234.

przestrzenią oddziaływania romantycznej melancholii, przesuwa się ku myśleniu w kategoriach potencjalności. Mimo iż gdzieś w „głębokich śmietniskach/ leży dopełnienie/ nie szukaj go”, tymczasem bowiem „włączyliśmy kalectwo/ do istoty rzeczy”⁷. A wtedy brak obraca się w nadmiar.

Co robi sztuka „na marach ram”?

Ostrze swojej krytyki Jerzy Ficowski wymierza najczęściej w kulturę, gdy przyjmuje ona kształt „kultury-muzeum”, „kultury-archiwum” czy „kultury-antykwariatu”, w której, oddzielone od codziennego życia i możliwości faktycznego doświadczenia, ślady przeszłości i dzieła sztuki – dosłownie i w przenośni – „leżą odłogiem”, z wydanym na siebie wyrokiem śmierci. Szczególne wyczulenie poety na ten realizujący się w idei muzeum ambiwalentny charakter ocalania doskonale widoczne jest w wierszu *Obrazy których nikt nie ogląda*, pochodzącym z tomu *Ptak poza ptakiem*. To chyba najlepsza pora, by umieścić je w polu widzenia:

Obrazy których nikt
nie ogląda
zdychają

w oknach ram
czatują nagie
by złowić
choćby okamgnienie

barwy które chciały
mówić prawdę
w oczy

⁷ Tamże.

plamią tylko
pole niewidzenia

owoce form którym nikt
nie dobiera się do skóry
pożerają się wzajem
ogryzki szczerzą
obrazy których nikt
powtarzają się
na swoich płótnach
na wszelki wypadek
na pamięć

coraz grubiej
nawarstwiają
swoje ciemne repetycje
aż je grzebie
pamięć wielokrotna
schodzą w ziemistość
na marach
ram

obrazy których nikt⁸

Sytuacja liryczna jest co najmniej zagadkowa, zakłada bowiem umieranie obrazów, których nikt nie ogląda. Nie ma wątpliwości, że pojawiające się w wierszu pojęcia wprowadzają w sferę sztuk plastycznych: obrazy, ramy, płótna wskazują na istnienie dzieł ukończonych i eksponowanych. Być może znajdujemy się w obrębie galerii czy muzeum, a być może w innego typu

⁸ Wiersz pochodzi z tomu *Ptak poza ptakiem*, wydane w 1968 roku. Cyt. za: J. Ficowski: *Gorączka rzeczy...*, s. 119.

przestrzeni, w której spoczywają nieoglądane obrazy – tekst uniemożliwia jednoznaczne określenie, o jakie miejsce chodzi. Ficowski znów (chciałoby się powiedzieć: „w swoim stylu”) ożywia „martwość powierzchni”, przenosi ruch życia pod powłokę rzeczy, funduje podróż w *grand bleu* dzieła sztuki, w głębinę, których ludzkie spojrzenie nigdy nie wydobędzie na światło dzienne, na zawsze pozostawiając je poza polem widzenia.

Oto wyeksponowana zostaje nieobecność podmiotu estetycznego doświadczenia i najzupełniej paradoksalnie ożywający w niej organizm sztuki – *in statu moriendi*. Wśród pierwszych dźwięków tej „weselnej pieśni na żalobną nutę” wkraczamy do ogrodu sztuki, który prędko – tu zaskoczenie – do złudzenia zaczyna przypominać ogród zoologiczny ze swą naczelną, oksymoroniczną zasadą wystawiania na pokaz udomowionej dzikości. Ogród sztuki Ficowskiego to ekspozycja obrazów nieoglądanych, która staje się wystawą sztuki zezwierzęconej – wystawą rozdzieranego na sztuki mięsa.

W wierszu zarysowane zostają symetrycznie dwie strefy wykroczeń przeciwko prawdziwej naturze sztuki: pierwsza, dzieląca dzieło wystawiane na pokaz od sytuacji, w której nikt go nie ogląda, i druga, oddzielająca wszystko, co atawistyczne, libidalne, zwierzęce od tego, co związane ze sztuką, klasycznie pojmowaną jako najwyższa dziedzina twórczości ludzkiego ducha. To, co najwyższe zdegradowane zostaje do tego, co najniższe. W wierszu dochodzi do ostentacyjnego przełamania *decorum*, kiedy o życiu sztuki, z którą spotkanie odbywać winno się (zgodnie z teorią Gadamera) w święcie, opowiada się językiem potocznym, używając typowych związków frazeologicznych („mówić prawdę w oczy”, „dobierać się do skóry”), kulturowych metafor („pole widzenia”) i innych dosadnych czy nawet wulgarnych słów (zdychają, pozerają). Płótno dzieła sztuki staje się w wierszu miejscem wylęgu dzikości przedmiotu, który z tęsknoty za podmiotem obraca się przeciw samemu sobie, zmieniając pragnienie bycia oglądanym w autoagresję i konsekwentną autodestrukcję:

owoce form którym nikt
nie dobiera się do skóry
pożerają się wzajem
ogryzki szczerzą

„Zdychające obrazy” bezlitośnie wyszydzą horacjańską i romantyczną ideę dzieła sztuki i artysty. *Ars longa, vita brevis* brzmi ironicznie w perspektywie śmiercionośnej pustki po spojrzeniu odbiorcy. Nieśmiertelna sztuka okazuje się śmiertelna śmiertelnością ludzkiego spojrzenia.

Ale to nie jedyna możliwość interpretacji. W najszerszym wymiarze *Obrazy których nikt nie ogląda* Ficowskiego mogą stać się ontologiczną i epistemologiczną metaforą wszelkich przedmiotów świata zewnętrznego w ujęciu proponowanym przez Georga Berkeleya: radykalizacja empirystycznych idei Johna Locke’a przywiodła irlandzkiego filozofa do skrajnego sensualizmu i subiektywizmu, których podstawę stanowiło przekonanie o istnieniu tylko tego, czego możemy doświadczyć zmysłowo. „Zdychanie” usytuowanych nagle „w polu niewidzenia” obrazów Ficowskiego zdaje się potwierdzać to najważniejsze równanie berkeleyowskiego idealizmu subiektywnego: istnieć znaczy dokładnie tyle, co być postrzeganym. Wszystko więc, co przydarza się w wierszu nieoglądanym obrazom, mogłoby być tym, co w myśl autora *Nowej teorii widzenia* przydarza się światu zawsze, ilekroć usytuowany zostaje poza polem postrzegania – przestaje istnieć, bo nie istnieją żadne pozazmysłowe jakości obiektywne, które miałyby moc utrzymania go przy życiu. Pod każdym spojrzeniem berkeleyowski świat organizuje się więc na nowo i na to tylko zdają się czyhać obrazy Ficowskiego, którym odwrócone spojrzenie odebrało rację bytu, składając je na metaforycznych „marach ram”.

W ten sposób opuszczamy przestrzeń muzeum, jako że „obrazy których nikt nie ogląda” przestają oznaczać tylko dzieła sztuki, stając się metaforą świata zewnętrznego, który może istnieć wyłącznie jako widziany lub doświadczany innymi zmysłami. Obrazy „zdychają”, bo nie ma ma-

terii jako substancji, która mogłaby istnieć niezależnie od postrzegania. W tej oświeceniowej immaterialistycznej optyce wiersz Ficowskiego byłby więc przede wszystkim nie tyle problematyzacją kwestii śmierci sztuki i roli odbiorcy czy głosem w nowoczesnej debacie nad opresywnym charakterem instytucji muzeum, lecz raczej sformułowaniem szczególnego typu poetyckiej teorii poznania, u której podstaw leży apologia zmysłowego doświadczenia, kryjącego w sobie moc stwarzania obrazów i będącego jedyną możliwą formą utrzymania świata przy życiu.

Rozpoznanie w wierszu istotnego intertekstu zawraca nas jednak z drogi ku ogólniejszej – epistemologicznej i ontologicznej – refleksji z powrotem na terytorium sztuki. *Obrazy których nikt nie ogląda* Jerzego Ficowskiego wydają się bowiem wyjęte wprost z pewnego małego prowincjonalnego muzeum, którego historię zdecydował się opisać jeden z największych mistrzów poety. Wygląda na to, że w omawianym wierszu Ficowski podjął (śladami Brunona Schulza) i poddał poetyckiemu przetworzeniu ontologiczny problem sposobu istnienia nieoglądanych dzieł sztuki, starzejących się, popadających w ruinę, a jednak zyskujących w opowiadaniu Schulza swoje „drugie życie” („drugą jesień”?). Inaczej, rzecz jasna, historia kończy się u Ficowskiego, ale o tym później.

W jednym z opowiadań z tomu *Sanatorium pod Klepsydrą* ponownie spotykamy ojca, który tym razem na obszar swojej eksploracji wybiera jedną z frapujących formacji klimatycznych, nazwaną w tytule tekstu „drugą jesienią”, będącą przewlekłą i zanadto rozrosłą odmianą swej wersji oryginalnej (pierwszej). Wyjaśnienie fenomenu tego atmosferycznego ekscesu umożliwiające zostaje przez dokonanie zaskakującego odkrycia:

On pierwszy wyjaśnił wtórny, pochodny charakter tej późnej formacji, nie będącej niczym innym, jak pewnego rodzaju zatruciem klimatu miazmatami przejrzałej i wyradzającej się sztuki barokowej, stłoczonej w naszych muzeach. Ta rozkładająca się w nudzie i zapomnieniu sztuka muzealna przecukrza się, zamknięta bez odpływu, jak stare konfitury, przesładza nasz klimat i jest przyczyną tej pięknej, malarycznej febry, tych koloro-

wych deliriów, którymi agonizuje ta przewlekła jesień. Piękno jest bowiem chorobą, uczył mój ojciec, jest pewnego rodzaju dreszczem tajemniczej infekcji, ciemną zapowiedzią rozkładu, wstającą z głębi doskonałości i witaną przez doskonałość westchnieniem najgłębszego szczęścia⁹.

Zobrazować całą osobliwość tego zjawiska pomaga Schulzowi sięgająca XVIII wieku historia owego prowincjonalnego muzeum – historia dziwnej „pasożytniczej narośli”, dla której nie znaleziono w miasteczku żadnej ważkiej roli do odegrania, ani – co gorsza – żadnego ekonomicznego uzasadnienia:

Muzeum to nie zawierało ani jednego obrazu pierwszorzędnego mistrza, ale za to całe kolekcje trzecio- i czwartorzędnych, całe szkoły prowincjonalne, tylko fachowcom znane, zapomniane, ślepe uliczki historii sztuki¹⁰.

Skazane więc zostaje na śmierć w samotności, poza czymkolwiek polem widzenia, które mogłoby je ocalić.

Na „zetłających od starości płótnach” i „ciemniejących werniksach”¹¹ – w przeważającej części o treści batalistycznej – „wędzą” się popołudnia, „więdną” słońca, odbywa się bliźniaczo podobne „schodzenie w ziemistość na marach ram”. Utracie barw, szarzeniu w obydwu tekstach towarzyszy natrętnie obecny rytm repetycji. U Schulza:

[...] cały ten świat jest dawno osądzony i dawno zamierzchły. Stąd ta słodczyz bezgraniczna ostatniego gestu, który sam jeden jeszcze trwa – sobie samemu daleki i zgubiony, wciąż na nowo powtarzany już niezmiennie¹².

⁹ B. Schulz: *Druga jesień*. W: tegoż: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski Wrocław–Kraków 1998, s. 238.

¹⁰ Tamże, s. 239.

¹¹ Tamże, s. 238.

¹² Tamże, s. 240.

U Ficowskiego natomiast obrazy „powtarzają się”, „coraz grubiej/ nawarstwiają/ swoje ciemne repetycje”. Agonia sztuki w obydwu przypadkach wypełniona jest rozpaczliwymi próbami odwrócenia biegu zdarzeń – obrazy Ficowskiego wiją się w konwulsjach, przypominając drapieżniki walczące o przetrwanie, „pożerają się wzajem”, próbując znaleźć gdzieś ujęcie dla nagromadzonego nadmiaru, kolekcji przekwitłych „owoców form”. Także u Schulza „bezzadne piękno” próbuje przetrwać za wszelką cenę, a cena jest tu metaforą szczególnie trafną, bo autor *Sklepów cynamonowych* także wykorzystuje arsenał pojęć ekonomicznych:

Całą tę rupieciarnię starego piękna poddano bolesnej destylacji pod ciśnieniem lat całych nudy. – Czy potraficie zrozumieć – pytał mój ojciec – rozpacz tego skazanego piękna, jego dni i noce. Ciągłe na nowo porywa się ono do złudnych licytacji, inscenizuje udane wyprzedaże, hałaśliwe i tłumne aukcje, pasjonuje się dzikim hazardem, gra na baisse, rozrzuca gestem utracjusza, marnotrawi swe bogactwo, ażeby, trzeźwiejąc, spostrzec, że wszystko to jest daremne, że nie wyprowadza poza zamknięty krąg skazanej na siebie doskonałości i nie może ulżyć bolesnemu nadmiarowi¹³.

Owa nadmierność i „bezzadność” wylewającego się ze swoich ram piękna musi znaleźć dla siebie ujęcie i, w sposób naturalny, u Schulza „wzwierciedla” się w świat. Umierające w zamknięciu piękno, „wypromieniowując w ogromnej projekcji” na niebie, niczym na kinowym ekranie, obraz drugiej jesieni, staje się metaforą muzeum jako swoistego „rezerwuaru konwencji widzenia”¹⁴, magazynu tradycji wizualnych, które teraz – przekraczając swoje ramy – na równi z naturą kreują obraz świata, fundując

¹³ Tamże, s. 240–241.

¹⁴ K. Stala: *Świat obrazem podsyty. O ikonizacji przedstawiania w prozie Schulza*. W: tegoż: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995, s. 197.

postrzeganie. Jak pisze Krzysztof Stala w *Na marginesach rzeczywistości*: „Stary Jakub, główny protagonista Schulzowskich «historyj», przedstawia nam więc koncepcję «odwróconej *mimesis*», naśladowania już nie natury przez sztukę, ale sztuki przez *physis*»¹⁵. Za pomocą tego „mimetycznego *à rebours*»¹⁶ Schulz buduje w *Drugiej jesieni* performatywną wizję rzeczywistości, w której świat staje się plejadą kolejnych zmian teatralnej scenografii, palimpsestów, prospektów. Tu „mary ram” funkcjonują jako kolebka nowego życia sztuki, która „nie umiera nigdy”, bo nie jest niczym innym jak samą tkanką (obrazów) rzeczywistości¹⁷.

Chór żałobników

Niewątpliwa inspiracja Schulzem nie zapewniła jednak historii obrazów Ficowskiego pozytywnego zakończenia, ufundowanego na wierze w niezwykle moce sztuki i możliwość „innego” jej trwania. Sposób podjęcia problemu wydaje się jednak wpisywać głos poety w rozwijaną ze szczególnym upodobaniem przez nowoczesność krytykę muzeum i starą dyskusję nad naturą samej sztuki jako „instytucji”, przyłączając tym samym Ficowskiego do licznych chóru żałobników.

Paul Valéry, dotykając *Problemu muzeów*, pisał:

Niezbyt lubię muzea. Jest wiele takich, które zasługują na podziw, ale nie ma żadnego, które budziłoby rozkosz. Jasne zasady podziału, przechowywania i użyteczności publicznej mają niewiele wspólnego z rozkoszą¹⁸.

¹⁵ Tamże, s. 195.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Za podkreślenie roli Schulzowskich kontekstów w twórczości Jerzego Ficowskiego oraz cenne i bardzo inspirujące uwagi dziękuję prof. dr. hab. Tomaszowi Mizerkiewiczowi, recenzentowi niniejszej książki.

¹⁸ P. Valéry: *Problem muzeów*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. Popczyk. Kraków 2005, s. 87.

Tym jednak, za co pisarz nie lubi muzeów najbardziej, jest coś, co określa mianem „zimnego zamętu”¹⁹, „uporządkowanego nieładu”²⁰, który atakuje tuż po przekroczeniu progu i staje się nie do zniesienia w tej przestrzeni, która sytuuje się gdzieś między „świątynią i salonem, cmentarzyskiem i szkołą”²¹. Gdy raz za razem wzrok oglądającego przyciągają coraz to nowe i zdecydowanie – jak twierdzi Valéry – wrogie sobie arcydzieła, nie ma wyjścia: „[...] trzeba poruszać się tak jak pijak między stolikami”²². Skutki upojenia nadmiarem nie są jednak aż tak dotkliwe. Najgorsze konsekwencje ma upojenie różnorodnością.

Jedynie cywilizacja ani rozkoszna, ani rozumna mogła wznieść ten kościół niekoherencji. Jakiś bezsens wynika z sąsiedztwa umarłych wizji, które sobie zazdroszczą i nawzajem wrywają spojrzenie darzące je życiem. Domagają się one ze wszystkich sił mojej niepodzielnej uwagi. Oszalał miąją żyjącego, który unosi ciało ku temu, co go przyciąga...²³

– kontynuuje swoje rozważania poeta, dla których pretekstem, jak można sądzić, stała się jedna z wizyt w paryskim Luwrze. Trudno lepiej niż Valéry ująć problem *Obrazów których nikt nie ogląda*, przyjmując tę jedną z możliwych linii interpretacyjnych i zakładając, że obrazy Ficowskiego kierują naszą uwagę przede wszystkim ku muzeum sztuki.

I Valéry, i Ficowski odbierają przestrzeń muzealnych sal niczym teren „walki w klatkach”, o których piszą identycznym językiem – Valéry widzi muzeum jako „[...] system zestawiania dzieł, które pożerają się nawzajem”, nieoglądane obrazy Ficowskiego po prostu „pożerają się wzajem// ogryzki szczerzą”. Tak oto muzeum, jako dom wysokiej sztuki,

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 88.

²³ Tamże.

nie wymyka się uniwersalnemu, darwinowskiemu prawu walki o byt. A jak to zawsze w walce o byt bywa, ktoś musi wygrać: „Ten obraz, mówi się czasem, ZABIJA wszystkie inne wokół siebie...”²⁴. To słowa Paula Valéry’ego, o którym Maria Popczyk pisze: „Valéry, znawca sztuki, beneficjent rozkoszy płynącej z kontemplacji czystej sztuki, w obliczu muzeum staje się żałośnikiem zawodzącym pieśń odchodzącej trwałości”²⁵. Od osaczającego nadmiaru, niepozwalającego się ogarnąć zamętu i chaosu, przechodzimy do idei śmierci sztuki i żałoby, która nam po niej pozostaje. Dołączmy jednak jeszcze głos trzeciego żałośnika.

Theodor W. Adorno w szkicu *Muzeum Valéry Proust* pisał:

Wyrażenie „muzealny” ma w języku niemieckim nieprzyjemne zabarwienie. Oznacza ono przedmioty, w odniesieniu do których obserwator nie zachowuje się jak wobec żywych, zaś one same obumierają. [...] Muzeum i mauzoleum łączy nie tylko skojarzenie fonetyczne²⁶.

Podążając za podszeptami języka, Adorno zestawia muzeum z cmentarzem, pokazując, jak w samej idei muzeum śmierć sztuki splata się – paradoksalnie, lecz nierozzerwalnie – z postulatami ocalania. Splot ten, będący podstawą nowoczesnej krytyki muzeum, w podobny sposób zdaje się dostrzegać Jerzy Ficowski. W koncepcji muzeum Adorno, odwołującego się do tekstu Valéry’ego, złożone są „**na marach martwe wizje**”, w muzeum Ficowskiego – oddzielone od ocalającego spojrzenia podmiotu obrazy „**schodzą w ziemistość na marach ram**”. Językowa zbieżność zaskakuje, nawet jeśli jest zaledwie efektem szczęśliwego dla nas tłumaczenia.

Z tak bardzo podobnych rozpoznań, dotyczących natury muzeum, każdy z „żałośników” wyciąga jednak nieco inne konkluzje. Paul Valéry

²⁴ Tamże, s. 89.

²⁵ M. Popczyk: *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki...*, s. 13.

²⁶ T.W. Adorno: *Muzeum Valéry Prousta*. W: *Muzeum sztuki...*, s. 91.

odnajduje odpowiedź na tytułowy dla swojego szkicu *Problem muzeów* w geście wyizolowania sztuki z jej naturalnego środowiska, w którym była ściślełączona z codziennym życiem, co umożliwiało kontemplację. Sama idea muzeum jest więc w jego interpretacji zasadzona na owym geście izolacji czy alienacji, który kończy się arbitralnym, najzupełniej sztucznym zestawieniem, powodującym tylko „zimny zamęt”. Valéry zamyka swoje wyznanie misternie utkaną alegorią:

Malarstwo i Rzeźba, mówi mi demon Wyjaśniania, to opuszczone dzieci. Ich matka, Architektura, umarła. Dopóki żyła, dawała im ich miejsce, ich rolę, ich ograniczenia. Wolność wędrowania bez celu była im odmówiona. Miały swoją przestrzeń, dokładnie określone oświetlenie, tematy, powinowactwa... Dokąd ona żyła, wiedziały, czego chcą...²⁷

Pokazując niespójności w myśleniu Paula Valéry'ego, Adorno stwierdza, że izolacja sztuki od codziennego, złączonego z praktyką życia, ludzkiego spojrzenia może stać się szansą na odrodzenie sztuki:

To, co niszczy życie dzieła sztuki, jest równocześnie jego własnym życiem. Kiedy kokieterijną alegorię malarstwa i rzeźby Valéry'ego porówna się do dzieci, które utraciły matkę, wówczas należałoby przypomnieć, że w mitach bohaterowie – u których człowieczeństwo wyzwala się od losu – zawsze tracili matki²⁸.

Warunkiem owego odrodzenia sztuki może być, w opinii Adorno, tylko istnienie świadomego odbiorcy, który mógłby przywracać sztuce trwanie. Jedyną możliwością, by to osiągnąć, jest przyjęcie takiego stosunku do sztuki, który w „katastroficznym zawieszonym realności” przyjmuje dzieła

²⁷ P. Valéry: *Problem muzeów...*, s. 90.

²⁸ T.W. Adorno: *Muzeum Valéry Prousta...*, s. 103.

sztuki „[...] równie śmiertelnie poważnie jak śmiertelnie poważny stał się bieg świata”²⁹.

A jakim wnioskiem właściwie zamyka swą bez wątpienia pesymistyczną diagnozę Jerzy Ficowski? Przyjrzyjmy się powtórnie *Obrazom których nikt nie ogląda*, tym razem z bliska.

Nierząd i sztuka

Kluczowym tropem w *Obrazach których nikt nie ogląda* jest animizacja. W początkowej części tekstu obrazy przedstawione zostają za pomocą metafor, usytuowanych w semantycznym obszarze polowania zwierzęcego drapieżnika: czaty, bezskuteczna próba „złowienia” i zdychanie z głodu. Jak się dalej okazuje, w sytuacji typowego, często pojawiającego się w twórczości Ficowskiego odwrócenia znaczeń, polowanie jest w istocie wystawianiem przez obrazy samych siebie na żer, „choćby okamgnienia”.

Wydaje się jednak, że gdzieś w cichym sąsiedztwie drapieżnych metafor sytuuje się jeszcze jedna linia poetyckiej wyobraźni, w której spod agresywnie zarysowanego pożądanego wyglądu cień tęsknoty. Tęsknoty miłosnej, tęsknoty porzuconej sztuki, pragnącej powrotu ukochanego wzroku, który ustanawiał jej istnienie. Sztuka przybiera pozór nagiej kobiety wyczekującej w oknie powrotu kochanka, podczas gdy skóra „owoców jej form” pozostaje boleśnie nietknięta wymarżonym spojrzeniem. Boleść to tym większa, że „obrzmiała” pragnieniem ukazania swej pełni w barwach, „[...] które chciały mówić prawdę w oczy”. „Owoce form” Ficowskiego Valéry być może zinterpretowałby jako zjawisko, w którym „[...] owoc tysięcy godzin, które tylu mistrzów zużyło rysując i malując, działa przez kilka chwil na nasze zmysły i umysł”³⁰. To zmarnowany moment dojrzałości sztuki, a dojrzałość to, jak pisze Gaston Bachelard:

²⁹ Tamże, s. 104.

³⁰ P. Valéry: *Problem muzeów...*, s. 89.

„[...] czas zaoszczędzony dla dobra chwili”³¹ – tej chwili, w której wzrok nie nadchodzi. „Ileż obietnic w jednym owocu, skupiającym podwójny znak słonecznego nieba i cierplivej ziemi”³², tyleż obietnic wiecznego życia i spełnienia w owocach form dla tego, który ofiaruje „choćby okamgnienie”. Zakumulowany w idei muzeum nadmiar symbolicznego kapitału zostaje zmarnowany. Zostaje więc ono ukazane jako przestrzeń akumulacji nadmiernego kapitału, „[...] ale zdolność posługiwania się zbyt wielkimi środkami nie wzrasta wraz z nimi”³³, jak pisze Valéry.

Czujemy jednak wyraźnie, że ta opisana powyżej romantyczna opowieść o niespełnionej miłości to tylko jakaś marna, szowinistyczna wersja *light* rzeczywistego dramatu władzy i poniżenia, podporządkowania i dominacji, bezcenności i brudnej ekonomii, jaki rozgrywa się w wierszu.

Nagość sztuki (podzielonej na „sztuki”) i natrętne wystawianie się jej na spojrzenie potencjalnego „chętnego”, który nie jest zainteresowany, przypomina raczej twarde i brudne rozgrywki w dzielnicy rozpusty, „czatowanie” i „łowienie”. Poniżona i podporządkowana dominacji odbiorcy sztuka-prostytutka doskonali się w technikach kupczenia samą sobą; wtłoczona w system władzy – pozostaje na straconej pozycji. Ta, która ma być bezcenna, zebrze o drobne – nawet nie spojrzenie, a zaledwie „okamgnienie”. Ficowski obnaża więc wiecznie obnażoną, uprzedmiotawia wiecznie uprzedmiotowioną, pokazuje jej wieczną nadmierność i straconą pozycję na rynku znaków, wplecenie w relacje zależności, ośmieszające ideę czystej sztuki. Brudnym prawom nie może być poddana czysta sztuka.

Dochodzi więc do paradoksalnej fiksacji przedmiotu na podmiocie, którego nie ma, a który jest absolutnie niezbędnym do jego istnienia. Wszystko, co zostało unaocznione w wierszu, rozgrywa się poza polem jakiegokolwiek widzenia, a czterokrotne „nikt”, epiforycznie kończące

³¹ G. Bachelard: *Cogito marzyciela*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. W: tegoż: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyb. H. Chudak. Warszawa 1975, s. 178.

³² Tamże.

³³ P. Valéry: *Problem muzeów...*, s. 89.

wersy, brzmi bezdźwięcznie i pusto – to miejsce pozostałe po ludzkim spojrzeniu, gwarancie istnienia dzieła sztuki. Ku tej pustce po spojrzeniu grawitują kolejne metafory.

Nieobecność człowieka doprowadza do dehumanizacji dzieła sztuki, wprawia w ruch kołowrót „zdychania” obrazów. Animizacja (podległa w dodatku działaniu hiperboli), jako dominanta tego tekstu, staje się zatrważająco dosłowna. Obrazy jak prawdziwe drapieżniki polują na ludzkie spojrzenie, pożerają się i szczerzą kły. Doznanie pustki, tęsknoty za ludzkim wzrokiem i pragnienie choćby „okamgnienia” staje się udziałem osamotnionych „martwych natur” – chciałoby się powiedzieć: „martwych za życia”. Hypotypoza bowiem dziwnie unaocznia w wierszu obrazy, stając się jakby ukazaniem finalnego procesu odwoływania istnienia dzieła sztuki, obrazów bycia-ku-śmierci. Słowne przedstawienie, chociaż silnie odwołuje się do wyobrażeń wizualnych, to na plan pierwszy wysuwa jednak ukazanie ruchu, „dziania się” elementów obrazu. Jeśli hypotypoza tworzy z opisu żywą scenę, to tutaj, umieszczając w swoim kadrze barwne płótna (owoce form), przywołujące na myśl „martwe natury”, paradoksalnie zmierza ku zatrzymaniu pulsu obrazu. Nieistnienie podmiotu odbija swoją pustkę w przedmiocie – w obrazach, które „w **oknach** ram czatują **nagie**”, jakby to ludzki wzrok je ubierał, jakby to ludzki wzrok barwił „szyby płócien” – bez niego będące tylko poplamionymi polami niewidzenia – nie mogąc nigdy zerwać relacji władzy i podporządkowania.

Podsumowując, łatwo nazwać kolejne błyski paradoksu, które dostrzegamy w tekście. Ekspozowana sztuka nie jest oglądana, to sztuka na wygnaniu. W teorii jest wiecznie żywa, w wierszu umiera, a nawet nie tyle umiera, co zdycha – najwyższa forma aktywności ludzkiego ducha podległa bowiem zupełnej dehumanizacji i zezwierzęceniu. W takim ujęciu wiersz staje się ekspozycją antysztuki, matematycznym działaniem odwrotnym, którego znakiem jest „nikt” – puste miejsce po odbiorcy dzieła, który okazuje się niezbędnym. Mimo wszystko nadal mamy do czynienia z paradoksalną ekspozycją, a więc wystawieniem na widok,

który staje się swego rodzaju tekstową na-ocznością nieobecności. I oto natrętna nieobecność idealnego odbiorcy (podmiotu doświadczenia estetycznego) w sferze znaczeniowej wiersza zdaje się dobitnie wskazywać na czyjaś obecność w tkance tekstu. A obecność to dość dziwna, bo wyraźnie „voyerystyczna” i jakby pob-oczna.

Ten, który mówi (bohater, podmiot...), nie ustawia się w pozycji zwykłego widza: przypadł mu w udziale zamierzony błąd paralaksy, który popełnia względem przedmiotu, przyjmując, w pewnym sensie, zły kąt patrzenia; zatem ani nie może swoim spojrzeniem ocalić obrazów, ani też nie widzi ich w sposób, w jaki powinny malować się przed oczami obserwatora. Przysządem oglądu nie jest wszakże ludzkie oko – przedmiot pożądania obrazów – jest nim literatura. Paralaksa wiersza daje zatem szansę na to, by opadła zasłona niewidzenia i obnażona została niska sztuka, jaką para się każdy z obrazów: sztuka kupczenia samym sobą i kramarskiego agonu, stanowiącego ciągłą rywalizację o zainteresowanie. Ekspozycja staje się pejoratywnie nacechowaną ekshibicją. Tę kwestię przemocy wyciąga na światło dzienne także Valéry, gdy pisze, że w przestrzeni muzeum „[...] wzrok czuje się gwałcony przez zwodniczą przestrzeń”³⁴. Problem, oczywiście, polega na tym, że została ona ustanowiona na mocy praw wzroku, czyli władzy podmiotu.

Ta sprawczość odbiorcy, która staje się tematem wiersza, wywołuje także temat przedstawienia. Barwy, co prawda, „[...] chciały mówić prawdę w oczy”, ale pod nieobecność podmiotu „[...] plamią tylko pole niewidzenia”. Zakwestionowane zostają więc mimetyczne możliwości sztuki, nie tylko szanse na mówienie prawdy o jakiegokolwiek uprzednio istniejącej rzeczywistości, ale także szanse na mówienie prawdy w ogóle. Wszystko wydarza się w znakach, które bez czytelnika/odbiorcy/widza są jednak tylko plamami na polu niewidzenia, zupełnie pozbawionymi znaczenia.

³⁴ P. Valéry: *Problem muzeów...*, s. 88.

Sztuka (prze)życia

Tekst wiersza w całości został skonstruowany w oparciu o figurę repetycji, która w drugiej części utworu zostaje bezpośrednio stematyzowana, bowiem *obrazy których nikt nie ogląda* wciąż się powtarzają, powtarzają „coraz grubiej/ nawarstwiają/ swoje ciemne repetycje”. Czując jeszcze na plecach oddech zdehumanizowanej i sprofanowanej sztuki, przychodzi nam spotkać się w wierszu z figurą powtórzenia; wchodzimy zatem w sferę rozbudzania patosu – klasycznie pojmowanej wzniosłości.

Powtarzanie się obrazów scharakteryzowane zostaje poprzez konstrukcję sylleptyczną:

powtarzają się
na swoich płótnach
na wszelki wypadek
na pamięć

Więzią syntaktyczną połączone zostają w tym miejscu „[...] członki jednorodnie gramatycznie, lecz nie zharmonizowane [...] znaczeniowo”³⁵. Dodatkowo w siatkę powtórzeń wpisuje się jeszcze trzykrotna anafora, z pojawiającym się przyimkiem „na”. W ten sposób, za pomocą *syллеpsis*, powtórzenie zostaje rozciągnięte na dwie płaszczyzny: czasową oraz przestrzenną, i odwrotnie: chronotop świata przedstawionego staje się projektem realizowanym jedynie w powtórzeniu. To bardzo charakterystyczne dla Ficowskiego. Przestrzeń jest przestrzenią malarskiego płótna, która od teraz pomieścić musi przeszłość i przyszłość. Powtarzanie „na wszelki wypadek” stanowi bowiem oczywiste wychylenie ku maksymalnie rozległej przyszłości, powtarzanie „na pamięć” jest natomiast zwrotem ku temu, co minione. Wspartą na takich samych założeniach definicję powtórzenia odnajdujemy w traktacie Kierkegaarda:

³⁵ Syllepsis. W: *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1989, s. 501.

Powtórzenie i wspomnienie to ten sam ruch, lecz skierowany w przeciwną stronę. To, co się wspomina, już było, powtarza się zatem „do tyłu”. Zaś właściwe powtórzenie, to wspomnienie zwrócone ku przyszłości³⁶.

Repetycje obrazów stanowią w wierszu ich właściwy sposób egzystencji, będący jednocześnie próbą ratowania własnej „skóry” przed niszczycielskim czasem. Powtórzenie, choć ocala i zatrzymuje we wspomnieniu, jest pamięcią wielokrotną, napędza zatem tryby maszyny *tempus devorans*. Doskonale uchwycony został przez Ficowskiego (opisany przez Kierkegaarda) paradoks powtórzenia właśnie w antylogii pamięci, która grzebie obrazy. To podwójny paradoks – aporia życia w zapomnieniu i śmierci we wspomnieniu. Ten sam paradoks, na który wielokrotnie już się natknęliśmy w dziwnym sąsiedztwie dwóch bohaterów: archeologa i grabarza. Powtórzenie Ficowskiego jawi się jednak również jako swego rodzaju obumieranie „na raty” i odliczanie ku końcowi. Widoczne jest to także w paradoksie „pamięci wielokrotnej”, która jest sumą jednokrotności, sumą powtórzeń. Dialektyka powtórzenia wynikałaby zatem z ujęcia repetycji jako figury temporalnej, jako ruchu w czasie, który jednocześnie zatrzymuje i przemienia. Powtórzenie, wyglądające na ruch wstecz, byłoby zatem i ruchem w przód, a więc mijaniem. Jak jednak pisze Arne Melberg: „[...] *ordo inversus* «powtórzenia» to sztuka (prze)życia, w sposób pośredni oznajmijająca nam, że dzięki ruchowi tekstu przynajmniej sam język pozostaje żywy”³⁷.

Nie można pominąć sugestii, jakie wypływają z dosłowności drugiej części wiersza. Nieoglądane obrazy umierają w powtarzaniu samych siebie, a coraz grubiej nawarstwiane ciemne repetycje podsuwają wyobraźni interpretatora skojarzenie z ciemnymi, coraz grubszyimi warstwami kurzu,

³⁶ S. Kierkegaard: *Powtórzenie. Przedmowy. List otwarty Constantina Constantinus do Pana Profesora Heiberga*. Przeł. i oprac. B. Świdorski. Warszawa 2000, s. 50.

³⁷ A. Melberg: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002, s. 193.

pod którymi tak często giną przedmioty skazane przez człowieka na nieistnienie – to archeologiczna metaforyka powstała na bazie aporetycznego wyrażenia „grób pamięci”. Obrazy, których nikt nie ogląda, zostają pogrzebane przez pamięć, tak jak zwalisko budowli grzebie ciała ofiar. Schodzenie w ziemistość byłoby więc przemijaniem (jak w potocznej frazeologii, gdzie „schodzą dni”), a jednocześnie utratą barw, schodzeniem w błądłość, szarzeniem pod warstwami kurzu. Droga obrazów ku dołowi, do grobu ziemi, „na marach ram”, byłaby zatem równa polisemicznemu **spopieleniu**.

Pomnik i wiersz?

Także i w omawianym wierszu Ficowski objawia się jako poeta porażony niszczycielskim działaniem czasu, znikomością i nietrwałością rzeczy, co po raz kolejny przywodzi na myśl romantyczne oblicze jego twórczości. Jak zauważył Ireneusz Opacki:

Romantyk: człowiek porażony wizją przemijania, wizją czasu niszczycielskiego. Człowiek wdzierający się w życie całych epok, owładnięty manią „podróży historycznych” i dostrzegający upływ i pogrążanie się w niepamięć każdej chwili jednostkowego życia prywatnego. [...] To – oczywiście – już obsesja przemijania. I z niej wyrasta tak charakterystyczna dla romantyzmu obsesja pragnienia utrwaleń³⁸.

Tak reprezentatywna dla twórczości Ficowskiego paradoksalna metafora pamięci jako grabarza i grobu tłumaczy bardzo wiele: archeologiczne pragnienia i grabarskie obsesje, marzenie o ocaleniu i świadomość niemożliwości istnienia muzeum „pamiątek”. Wiersz rzuca kolejne, jasne światło na poetycką archeologię, która jest tutaj niezwykle wi-

³⁸ I. Opacki: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*. W: tegoż: „W środku niebokreśa”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 171.

dzeniem poprzez warstwy czasu i przestrzeni, z zamierzonym jednocześnie błędem poetyckiej paralaksy, uniemożliwiającym prawdziwe ocalenie. Poeta pragnie ocalać, ale poezja ocalić nie może i to jest największy dramat *Odczytania popiołów*. Ficowski wielokrotnie przekonuje nas, jak dotkliwa jest świadomość tej porażki. Jego obsesją jest pamięć, która jednak, kiedy podlega oglądowi i opisowi, zawsze jawi się jako martwa ze względu na dojmującą świadomość popiołów, na ludzką znikomość, na jednorazowość zdarzeń, wreszcie – na niszczycielskie działanie czasu. I w tym wymiarze dostrzegamy stale polemikę poety z romantyczną koncepcją pamięci. Słynne słowa z *Konrada Wallenroda*: „Płomień rozgryzie malowane dzieje/ Skarby mieczowi spustoszą złodzieje/ Pieśń ujdzie cało”, u Ficowskiego zostają zanegowane. Choć jest w jego poezji ogromne, romantyczne pragnienie ocalenia w słowie, to brak jednak nadziei, że jakkolwiek próba może się powieść. Romantyczna koncepcja pamięci zostaje tu przeformułowana przez doświadczenie Holokaustu, doświadczenie nieodczytania popiołów, doświadczenie „całopalenia”, z którego nic nie może „ujść cało”. Romantyczna poezja, zgodnie ze słowami Ireneusza Opackiego, byłaby najdoskonalszą pamiętką i upamiętnieniem³⁹. Jak udowadnia uczony, słowa „posąg”, „pomnik” i „nagrobek” zaczęły wówczas znaczyć w poezji dokładnie tyle, ile słowo i wiersz, tak wielka bowiem była wiara w ocalającą moc poezji. U Ficowskiego słowo i wiersz znaczy tyle, co grób, ale nie nagrobek – grób, który jest „schodzeniem w ziemiść”, a więc sferę rozkładu. Podstawą romantycznego zrównania pamięci i cmentarza, a także sztambucha i cmentarza, o którym pisze Opacki, jest obraz schronienia dla pamięci, a nade wszystko przeciwstawienia rzeczy trwałych nietrwałym. U Ficowskiego, w pierwszym wierszu tomu *Odczytanie popiołów*, słowa zostają zrównane z cmentarzami:

³⁹ Tamże, s. 170.

nie zdołałem ocalić ani jednego życia [...]
więc krążę po cmentarzach
których nie ma
szukam słów
których nie ma⁴⁰

Koncepcja pamięci, porażona doświadczeniem Holokaustu, stale sprowadza się do podważenia możliwości istnienia jakiegokolwiek „pamiętki” – cmentarzy i słów w równym stopniu nie ma. Możliwe jest więc tylko *Pismo umarłego cmentarza* – to *Pomnik i wiersz* Ficowskiego:

Piaskowiec dobry do ostrzenia kos
Więc ostało się tylko
Żebro kamienia
Piszczel
Tam goleń
Kość kamie
Gnat ka

Przyszedeł Izajasz
Skrzykiwał ocalałe
Jod Chet Łamed Samech
Skorupy z nich nie skleci
Naczynia sensu⁴¹

Ponownie Ficowski, śladem romantyków, zestawia grób i słowo, lecz całkowicie zmienia charakter tej relacji. Pogruchotane kamienie cmentarne opisane zostają na kształt zdeintegrowanego ciała człowieka. To, co się

⁴⁰ J. Ficowski: *** [*nie zdołałem ocalić*]. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 4.

⁴¹ Tenże: *Pismo umarłego cmentarza*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 204.

ostało, tak zwana „reszta”, będąca już tylko ruiną, jest przedmiotem wiersza, którego słowa również podlegają zanikaniu. To kolejna u Ficowskiego, jakże znamienna, aposjopeza – znak milczenia, ale i traconego, niemożliwego w swej pełni języka. Pojawiające się w wierszu słowa, „skrzykiwane przez Izajasza”, nie mają już szans na odzyskanie swojego znaczenia – stają się pustymi znakami, bez referencji. Utracony język i umarły cmentarz zostały jednak utrwalone w piśmie, ale to *pismo umarłego cmentarza* również podlega rozpadowi. Nie ma wiary w upamiętnienie, nie ma wiary w ocalającą moc poezji. Stąd poeta nigdy nie może pozostać ukochanym przez siebie archeologiem, zawsze staje się grabarzem, walcząc z przeświadczeniem, że jego słowa formują nie nagrobek, ale grób.

Kto tu rządzi?

Wróćmy jednak raz jeszcze do samego wiersza. Adorno, za Valérym, pisze o „świętym przerażeniu”, jakiego doznajemy w zetknięciu z ekspozycją dzieł sztuki, wobec której „[...] mówi się głośniejsz niż w kościele, ale ciszej niż w życiu”⁴². Ficowski, autor *Litanii do świętej wszy*, stając w obliczu sztuki, otwiera drzwi żywiołu mowy potocznej, pozwala swojej frazeologii krzyczeć codziennością. Mimo tego w *Obrazach których nikt nie ogląda* elektryzuje dziwne działanie ciszy, wyczuwalne w rozbijających składniowe konstrukcje prze-milczeniach. Bowiem to właśnie prze(z)milczenia musimy kilkakrotnie przeskoczyć wzrokiem: choć czegoś się spodziewamy, nie ma tam niczego. Jest za to puste miejsce, w którym już wiemy, kto powinien się znaleźć – ten, który patrzy. Najpierw więc Ficowski markuje i ciszę, i pustkę przerzutnią („Obrazy których nikt/ nie ogląda”, „owoce form którym nikt/ nie dobiera się do skóry”) po to, by za chwilę nakazać tekstowi wyciszenie w aposjopezie („obrazy których nikt/ powtarzają się”); ostatecznie milknie na zawsze

⁴² T.W. Adorno: *Muzeum Valéry Prousta...*, s. 93.

w ciszy, zrywającej wszelką komunikację („obrazy których nikt”). Tekstowa cisza niewyrażalnego łączy się z przekraczającym granicę wiersza milczeniem poety wobec tego, co ostatecznie zostało zawarte w słowie, łączy się więc z milczącym ciałem.

Ta cisza i pustka szumią nam w wierszu dzięki precyzyjnym zabiegom poety. Zdecydowanie jednak szumi tu coś jeszcze, co jednak zdaje się już wymykać spod władzy *ratio*.

Czujemy, że wiersz staje się przestrzenią wytwarzania dziwnych relacji fonetycznych, które ewokują dodatkowe, brzmieniowe i znaczeniowe, asocjacje. Narzucają nam się współbrzmienia głosek nosowych: „m” i „n” oraz drżące: „r”, a także „ch”, zestawionych w rozmaitych nieliniowych układach, w licznych połączeniach z samogłoską „a” („barwy które chciały/ mówić prawdę”, „owoce form którym nikt/ nie dobiera się do skóry/ pożerają się wzajem/ ogryzki szczerzą”, „coraz grubiej/ nawarstwiają/ swoje ciemne repetycje” – by wymienić tylko niektóre z nich). Sieć relacji fonetycznych, jakie pojawiają się od pierwszych słów wiersza, wprawia w ruch tryby złowieszczego mruczenia, które narasta wraz z następowaniem po sobie kolejnych faz tekstu. Zdają się w wierszu mruczeć dzikie, czyhające na „okamgnienie” obrazy, ale zdaje się im również wtórować groźny przyczajony i gotowy do skoku na trwanie przeciwnik – czas, jako *tempus devorans*⁴³. Dzięki tej podskórnej linii dźwiękowej wiersza „[...] poznajemy ontologię przecucia. Wprowadza się nas w napięty stan przed-słyszenia”⁴⁴, jak pisał Bachelard. Napięcie przecucia znajduje swą

⁴³ O działaniu *tempus devorans* pisała Danuta Opacka-Walasek w odniesieniu do twórczości Zbigniewa Herberta, jako o zjawisku „[...] pochłaniania, polykania przez czas, który «nie stanie w zatraconym biegu», jako o zagrożeniu czasem, „[...] który tylko redukuje, tylko niszczy istnienia, nie mogące uczestniczyć w nim aktywnie. Przemienia je w ruiny i widma” (D. Opacka-Walasek: *O nieprzerwanym szumie ogromnej klepsydry. Obrazy czasu w poezji Zbigniewa Herberta*. W: tejsze: *Chwile i eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice, s. 206).

⁴⁴ G. Bachelard: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9, s. 156.

kulminację w „śmiercionośnym” paronomastycznym, chiasmatycznym i anagramowym zarazem „**na marach ram**”, które to wyrażenie rozsiane zostało w całej przestrzeni tekstu. Pytanie jednak, kto tu faktycznie rządzi? Autor czy „mary ram”?

Obrazy których nikt
nie ogląda
zdychają

w oknach **ram**
czatują **nagie**
by złowić
choćby okamgnienie

barwy które **chciały**
mówić prawdę
w oczy
plamą tylko
pole niewidzenia

owoce **form** którym nikt
nie **dobiera** się do skóry
pożerają się **wzajem**
ogryzki **szczerzą**

obrazy których nikt
powtarzają się
na swoich **plótnach**
na wszelki wypadek
na pamięć

coraz grubiej
nawarstwiają
swoje ciemne repetycje
aż je grzebie
pamięć wielokrotna
schodzą w ziemiłość
na marach
ram
obrazy których nikt⁴⁵

Pytanie „kto tu rządzi?” jest oczywiście pytaniem o świadomość i nieświadomość tekstu. Nie ma tu dobrych ani złych odpowiedzi, a rozwiązanie jest bezpośrednią pochodną przyjęcia określonej koncepcji tekstu.

Słynne anagramy Ferdinanda de Saussure’a miały pokazywać różnego rodzaju gry wewnątrztekstowe, które ujawniały się przy analizie nietypowych połączeń fonicznych i gramatycznych. Ekscentryczna koncepcja, pojawiająca się w późnej myśli autora *Kursu językoznawstwa ogólnego*, jest oczywistym przeciwstawieniem się koncepcji tekstu jako przestrzeni w pełni racjonalnej, nad którą niepodzielną władzę sprawuje rozum⁴⁶. Gdy, w oparciu o teorię anagramów Ferdinanda de Saussure’a, Julia Kristeva zbuduje własną koncepcję lektury paragramatycznej, jasne stanie się, że czytanie nie tylko przestrzeni symbolicznego, ale także i semiotycznego, ujawnia to, co nazwać możemy nieświadomością tekstu.

Odnaleziona w *Obrazach których nikt nie ogląda* sieć dynamicznych połączeń translinearnych i transwersalnych asocjacji znajduje swoją „matrycę” w wyrażeniu „na marach ram”. Poszczególne litery i sylaby, składające się na słowo-temat, podszywają w gruncie rzeczy całą przestrzeń tekstu.

⁴⁵ J. Ficowski: *Obrazy których nikt nie ogląda*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 119.

⁴⁶ Por. A. Dziadek: *Anagramy Ferdinanda de Saussure’a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6.

W transwersalnych układach *signifiants* tekst powtarza więc jeszcze raz to, co już zostało w nim wyrażone. Finałem tak pojętej anagramatycznej lektury jest więc uchwycenie pracy nieświadomości oraz pojęcie tekstu jako dynamicznego miejsca krzyżowania się różnych pływów.

Adam Dziadek wskazuje na nadzwyczajny w wielu wierszach punkt zbieżności ciała zaangażowanego w akt twórczy, stanu emocjonalnego podmiotu mówiącego i znaczącej sieci translinearnych relacji fonetycznych⁴⁷. Może właśnie taka wymiana dokonuje się w tym miejscu również u Ficowskiego, zarówno poprzez brzmienie tekstu, jak i ewokowane milczenie. Swoista transgresja, która w obszarze nieświadomości tekstu doprowadza do połączenia elegijnego gestu podmiotu z „ciałem zaangażowanym w akt twórczy”⁴⁸, ciałem, które jest żywe i nieuchronnie mruczy mantrę przemijania, już nie tylko sztuki, ale przede wszystkim swoją własną.

⁴⁷ Por. tenże: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004, s. 46–47.

⁴⁸ Tamże, s. 46.

IV. LIST W BUTELCE

Uwaga
na skrzyżowaniu
szerokości i długości
geograficznej
płynie butelka
oceanem

Jest pusta
poszukuje ludzi
którym rozbitek
nic nie miał do powiedzenia

J. FICOWSKI, *Komunikat*

Wprawdzie tytuł tego nie zapowiada, ale rzecz w dalszym ciągu będzie o kolekcjach. Choć, z drugiej strony, dlaczego nie? I butelki przecież padają częstym łupem kolekcjonerów, tym bardziej ukryte w nich listy. W gruncie rzeczy chodzi jednak o „przesłanie”. *Message in the bottle* być może brzmiałoby nieco bardziej adekwatnie, ale niezbyt nadaje się na tytuł rozdziału o polskim poecie. Niech więc zostanie list, skoro właściwie chodzi o ciekawość tego, który odbiera przesyłkę, i o tajemnicę, którą ta może przynieść. Inna sprawa, jeśli butelka „jest pusta” i tylko „poszukuje ludzi/ którym rozbitek/ nic nie miał do powiedzenia”. Wtedy sprawy się komplikują.

Pamiętki i osobliwości

We wstępie do *Dobrodziejstwa inwentarza* Krzysztof Czyżewski pytał:

Skąd u tego, który widział zagładę całego miasta sypiącego się w gruzy i całego narodu obracającego się w popiół, ta wiara w trwanie? Skąd ta pasja gromadzenia przedmiotów i uległość wobec wstępowania w związki serdeczne z nimi? Skąd ten gabinet na Żoliborzu, bogaty trwaniem rzeczy i pamięcią o odcisniętych w nich „na podobieństwo kopalnych paproci”, historiach?¹

Na serię patetycznych pytań retorycznych nasuwa się jedna, dość prosta odpowiedź. Skąd? Z ciekawości! Tak chyba najłatwiej wytłumaczyć tę zaskakującą rozpiętość dziedzin, obszarów, historycznych czy biograficznych momentów i miejsc, z których pochodzą gromadzone przez Jerzego Ficowskiego, zbierane bez ładu i składu, bez kryteriów klasyfikacji i bez metody przedmioty, stale egzorcyzmujące muzealnego ducha.

I tak, na tle zarysowanej w poprzednim rozdziale krytyki muzeum, wchodzimy w przestrzeń ukochanego przez Ficowskiego gabinetu osobliwości. Skatalogujmy znaleziska:

- gipsowy odlew dłoni Juliana Tuwima z zagiętym paznokciem palca wskazującego;
- stary, nieporęczny, choć zasłużony telefon w żałobnej czerni;
- diabełki cygańskie, *bengore*, wiszące w gablocie jak „po-kraczna kolekcja jakichś larw i chrząszczy”, a oczy jednego z nich cyganka utoczyła z serca asa kierowego;
- łuska z 1939 r., znaleziona w ruinach jednego z warszawskich domów, nazwana przez Ficowskiego „urną pamięci”,

¹ K. Czyżewski: *Gabinet Pana Jerzego*. W: J. Ficowski: *Dobrodziejstwo inwentarza*. Sejny 1999 [nlb].

patronująca literackiemu pióru – „jego żmudnym zwycięstwom i chętnym kapitulacjom”;

- amonity spod Łukowa, zwinięte spiralnie od kilkuset lat w środku kamieni, w których „martwa już biologia sekunduje wciąż żywej geometrii”;
- zamknięta w gablocie „arystokracja” motyli dziennych i nocnych;
- wypchane ptaki, które ginęły nie zauważywszy ogrodzenia leśnego domu Jerzego Ficowskiego, ocalone w ekspancji;
- płaski sześcian granitowy z rozebranego w 1926 r. soboru prawosławnego na placu Saskim, „relikwia Przenajętszej Skały”, służąca za przycisk do papieru;
- pozytywka w wydrążonej, starej francuskiej książce, w której spłotyły się dwie melodie: ukraińska i polska, dumka i mazurek – para przyjaciół „jeśli nie całkiem dzisiejszych, to na pewno przyszłych”².

Rekonstrukcja gabinetowego wnętrza możliwa jest dzięki małej książeczce, *Dobrodziejstwo inwentarza*, wydanej przez Fundację Pogranicze. Jerzy Ficowski, zachęcony przez przygotowujących poświęconą jego kolekcjom wystawę – Krzysztofa Czyżewskiego, Bożenę Szroeder i Wiesława Szumińskiego – pomieścił w niej kilka krótkich impresji, z których każda osnuta była wokół jednego z dziwnych przedmiotów wyłowionych z „gabinetowej studni bez dna”. By raz jeszcze zacytować Czyżewskiego ze wstępu do *Dobrodziejstwa inwentarza*:

Pan Jerzy jest jak nocne motyle, którym okno swego gabinetu pozostawia otwarte – skrywają swoje wspaniałe barwy w ciemności, skąd nigdy nie wyjdą na światło dzienne. On również nie puszy się w świetle

² Wszystkie cytaty w powyższym wyliczeniu pochodzą z: J. Ficowski: *Dobrodziejstwo inwentarza*... [nlb].

dnia. Drzwi swego gabinetu pozostawia otwarte... dla entomologów-archeologów natrętnych, gotowych kopać w tej gabinetowej studni bez dna, by doświadczyć, jak „głęboka warstwa neolitu ożywia martwość powierzchni”³.

Zgromadzone w gabinecie Jerzego Ficowskiego różnorodne przedmioty są bez wątpienia dowodami nieposkromionej ciekawości pisarza, ale przecież nie tylko. Jako pamiątki stanowią klucz do pamięci kolekcjonera, o którym Walter Benjamin napisał: „Ledwie tylko weźmie któryś z nich do ręki, a już jakby doznał od niego inspiracji; wygląda jak mag spoglądający poprzez niego w jakąś ogromną dal”⁴. U Benjamina dotyk kolekcjonera jest patrzeniem w czasoprzestrzenną dal – i temu podobna scenka wyłania się z tych krótkich tekstów, pomieszczonych w *Dobrodziejstwie inwentarza*. Części kolekcji, pamiątki, stają się przestrzenią gotową do ciągłego przekopywania, stale umożliwiając kolejne odkrycia. W rozmowie z Magdaleną Lebecką Jerzy Ficowski, zapytany o przedmioty ze swojego gabinetu, mówił o relacji z nimi jako o doświadczaniu wspólnoty, o swego rodzaju powinowactwie i zależności: „To kwestia dotknięcia pewnych miejsc i czasu. One zawsze wiążą się z dawno minionym czasem, który się trzyma na uwięzi, żeby nie przeminął bez śladu”⁵. Dotykową metaforę, obecną i u Benjamina, i u Ficowskiego – zarówno w dotykaniu czasu, jak i w trzymaniu go na uwięzi – znajdujemy także w jednym z wierszy, pochodzącym z tomu *Śmierć jednorożca*:

Zbiera pamiątki
po sobie
dokumenty że wczoraj

³ K. Czyżewski: *Wstęp*. W: J. Ficowski: *Dobrodziejstwo inwentarza...* [nlb].

⁴ W. Benjamin: *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Kraków 2005, s. 906.

⁵ *Człowiek Pogranicza*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wyb. i oprac. P. Sommer. Sejny 2010, s. 717.

niegdyś onegdaj
ongi w miejscach do których
żadnego dojazdu
ma swego czasu piędź
z osobnym wejściem⁶

Zbieranie pamiątek i kolekcjonowanie czyni możliwym fakt, że się „ma swego czasu piędź/ z osobnym wejściem”. Piędź jest dawną miarą długości, która odpowiada odległości pomiędzy kciukiem a małym palcem dłoni. Mieć „czasu piędź” oznacza więc mieć „czas w garści” albo inaczej – zamknąć go we własnej dłoni („z osobnym wejściem”), jako że stawką jest tutaj raczej doświadczenie, a nie posiadanie, które możliwość doświadczenia stale oddala. Na plan pierwszy wysuwa się zaś melancholijny podmiot oraz subiektywna wartość zbioru.

Spróbujmy przyrzeć się nieco bliżej dość skomplikowanej kwestii wartości kolekcji. Gabinetowa kolekcja Jerzego Ficowskiego jest zbiorem chaotycznie gromadzonych elementów. Nie przypomina w żadnym przypadku kolekcji uporządkowanej na wzór muzealny ani systematycznego, sklasyfikowanego, metodycznie tworzonego zbioru, powstałego w wyniku stosowania naukowych norm postępowania. Znajdują się w niej zarówno przedmioty naturalne (amonity, motyle, wypchane ptaki), jak i wytwory ludzkie, np. dzieła sztuki ludowej (cygańskie diabełki, gipsowy odlew dłoni, książka-pozytywka, telefon), wreszcie – szczątki przeszłości (łuska, kawałek granitu). Całość, co świadczy o istocie kolekcji, pozostaje poza obiegiem gospodarczym, ustawiając się przeciwko użytkowości – elementy kolekcji tracą swoją wartość użytkową, zatrzymując wartość materialną⁷. To wycofanie przedmiotów z rynku, jak zauważył Walter Benjamin, analizując w swoich *Pasażach* figurę kolekcjonera

⁶ J. Ficowski: *** [Zbiera pamiątki]. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 263.

⁷ Zob. K. Pomian: *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*. Przeł. A. Pieńkos. Gdańsk 2012, s. 18.

w perspektywie odwołań do Marksa, czyni z kolekcji pozaekonomiczny świat, w którym zawiązywanie innych, nowych relacji z autonomicznymi przedmiotami umożliwia ich faktyczne doświadczanie. W przeciwieństwie do relacji posiadania, alienującego prawa własności, a stojącego się naszym udziałem, kiedy wprowadzamy przedmiot w przestrzeń cyrkulacji kapitału, jednocześnie tracąc z nim więź, której odzyskanie umożliwiające jest dzięki włączaniu rzeczy w porządek kolekcji⁸.

W kolekcji Jerzego Ficowskiego zniesiona zostaje różnica między tym, co kulturowe, i tym, co naturalne, między sztuką a przyrodą. Kolekcja nie ma ambicji encyklopedycznych. Jest próbą stworzenia pomniejszonego modelu własnego wszechświata, mikrokosmosu, w której to próbie odpadki przekształcają się w rzeczy wartościowe po to, by widzialne przedmioty mogły reprezentować sferę niewidzialną⁹ – rzeczy, miejsca, ludzi, których nie ma.

Gabinet Jerzego Ficowskiego, wraz z dobrodziejstwem inwentarza, przypomina jeden z xvi-wiecznych gabinetów osobliwości, które – jak pisze Krzysztof Pomian – będąc prawdziwym jądrem kultury ciekawości, do końca XVIII wieku miały bezpowrotnie utracić swoje znaczenie wraz z narodzinami nowożytnej nauki¹⁰. Zdaniem autora *Zbieraczy i osobliwości* czas gabinetów był czasem, w którym „[...] ciekawość rządziła podczas bezkrólewia między epoką teologii a epoką nauki”¹¹, wkrótce jednak miały się pojawić zdyscyplinowane metodycznie kolekcje i uporządkowane, sterylne muzea. Pomian upatruje w tym momencie kresu kultury ciekawości w jej dawnym kształcie. Michał Paweł Markowski streszcza (za Pomianem) ten proces następująco:

Ciekawość związana z wizją świata jako uniwersum zbudowanym na prawie powszechnej analogii, łączącej elementy radykalnie hetero-

⁸ Zob. W. Benjamin: *Pasaże...*, s. 237–238.

⁹ Zob. K. Pomian: *Zbieracze i osobliwości...*, s. 15.

¹⁰ Tamże, s. 67.

¹¹ Tamże, s. 84.

geniczne, ustępuje miejsca ciekawości wpisanej w wizję świata jako ładu, do którego dostęp uzyskać można jedynie za pomocą metodycznego postępowania naukowego¹².

Markowski przeciwstawia się jednak twierdzeniu, zgodnie z którym opisywany moment jest momentem zaniku kultury ciekawości, rozwijając swoją polemikę z tezami autora *Zbieraczy i osobliwości*:

Ciekawość bowiem nie zaniknie w wieku rozumu, ani nie przejdzie całkowicie na jego służbę (jak utrzymuje Pomian), ale popłynie nowym korytem. Ciekawość Montaigne'a przekroczy opozycję pychy i wiedzy, by ufundować nie nowy organon, lecz nowy gatunek literacki. Esej to przecież nie tylko nowy, przystępnie wyłożony artykuł encyklopedii, jak chciał tego Bacon, ale też chroniczny brak metody: „Tak sobie wędruję, jak mi popadnie”, pisze Montaigne i przywraca ciekawości niezależność, a literaturze nowy oddech. W ten sposób dochodzi do całkowitego przebudowania pola nowożytnej kultury: w momencie, w którym znikają gabinety osobliwości, a pojawiają się pierwsze muzea lub kolekcje oparte na jednolitym kryterium tematycznym, zasada organizująca te pierwsze (a raczej brak zasady) przechowana zostaje w innej sferze kultury¹³.

I tak zarówno kolekcje Jerzego Ficowskiego, pozostając zbliżonymi do gabinetów osobliwości królestwami różnorodności, jak i wszelkie formy prowadzonej przez niego działalności poznawczej oraz twórczości literackiej, składają się na spójny obraz osobowości pisarza, którego największą namiętnością jest ciekawość, a żywiołem błędzenie. Ficowski jest wiecznym dyletantem, nigdy nie wychodzącym ze swej roli, bezustannie uprawiającym kontrabandę w świecie rozumu i metody. Choć

¹² M.P. Markowski: *O ciekawości*. W: tegoż: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1999, s. 17.

¹³ Tamże, s. 24–25.

bez wątpienia ogromna wiedza i świetna orientacja w wielu dziedzinach mogłyby uczynić go profesjonalistą, zawsze pozostaje amatorem, stoniąc od profesji i profesorskiej maski, pozostając po stronie ciekawości, której nie może okiełznać żadna metoda. Jak pisze Krzysztof Pomian:

Ciekawość jest więc żądzą, namiętnością; żądzą widzenia, poznawania lub posiadania rzeczy rzadkich, nowych, tajemniczych czy szczególnych, czyli takich, które pozostają w wyróżnionym związku z całością i dlatego pozwalają ją osiągnąć. Jest tedy, krótko mówiąc, pożądaniem całości [...] ¹⁴.

U Ficowskiego, w wierszu *Trawienie* (do którego jeszcze będzie nam dane powrócić), znajdujemy taki literacki opis tej największej żądz i namiętności, będący jednocześnie krytyką wymierzoną we władzę podmiotu, który całkowicie podporządkowuje sobie przedmiot poznania, nie zezwalając na jego autonomiczne istnienie, inkorporując w procesach trawiennych „miazgę świata”:

Oczy furkoczą rzęsami,
siadają na wszystkim:
roją się wnętrzności widnokręgów
od brzęku i podejrzeń.
Mrużą się oczy.
Brzęk ustaje.
Ale larwy widzenia
tuczą się, trawią miazgę świata:
złowione w siatkówkę
nieme ryby rzeczy,
ptaki gestów,
owoce form.

¹⁴ K. Pomian: *Zbieracze i osobliwości...*, s. 78.

Milczą zużyte powierzchnie.
Gasną upstrzone odległości.
Rozkłada się trująca czywistość.
Wzrok szuka świeżego mięsa,
jest głodny!
Umyjcie świat ciemnością
przed widzeniem!¹⁵

Przypominająca gabinet osobliwości kolekcja Jerzego Ficowskiego rzuca światło na to, co dla całej twórczości pisarza charakterystyczne: apologię ciekawości w jej nienaukowym czy przednaukowym kształcie, posiadającą także i swoje krytyczne ostrze wymierzone w zachodni logocentryzm i kartezjańską tradycję – w rozum i metodę.

Michał Paweł Markowski, komentując książkę Pomiana, w jednym z esejów zamieszczonych w tomie *Anatomia ciekawości* pisze: „[...] kultura ciekawości [...] nie jest przecież niczym innym niż hermeneutyką kultury: zbieraniem i objaśnianiem znaków rozrzuconych po naszej logosferze”¹⁶. To hermeneutyczne pragnienie niewątpliwie konstytuuje kolekcjonerski podmiot Jerzego Ficowskiego. Zobaczmy jednak inne jego wcielenia.

Pisarskie zbieractwo

„Pisarskim zbieractwem”¹⁷ nazywa Jerzy Kandziora jedną z charakterystycznych cech wczesnej twórczości Jerzego Ficowskiego, biorąc na warsztat przede wszystkim – zupełnie niemal pomijane w komentarzach krytyków i badaczy – *Wspominki starowarszawskie*. Mianem „pisarskiego zbieractwa” można nazwać jednak u Ficowskiego wiele rzeczy – począwszy

¹⁵ J. Ficowski: *Trawienie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 60.

¹⁶ M.P. Markowski: *O ciekawości...*, s. 32.

¹⁷ J. Kandziora: *Socjalistyczne pierwiastki wczesnej poezji Jerzego Ficowskiego*. W: *Literatura i socjalizm. Komunizm. Idee – dyskursy – praktyki*. Red. K. Chmielewska, D. Krawczyńska, G. Wołowicz. Warszawa 2012, s. 152.

od gromadzenia ludzkich historii, poprzez zbieranie cygańskich motywów baśniowych i obyczajów, a na wyszukiwaniu i układaniu w jedną całość kolejnych faktów dotyczących biografii Brunona Schulza czy Witolda Wojtkiewicz kończąc (fenomenowi kolekcji listów trzeba będzie zresztą przyrzeć się znacznie szerzej); w tym miejscu sięgnijmy tylko do jednego z mniej znanych przykładów ciekawie zinterpretowanego przez Jerzego Kądziorę – *Wspominków starowarszawskich* właśnie.

„Zanim sam zdobędę się kiedyś – być może – na spisanie własnych wspomnień, postanowiłem już dziś spisać cudze”¹⁸ – w ten sposób Ficowski z grubsza zarysowuje genezę powstania *Wspominków*, opatrzonych dodatkowo podtytułem *Karty z raptularza*. Z opowieści bohaterów książki, przedstawicieli wymierających lub wymarłych profesji, wyłania się obraz dawnej Warszawy – to niewątpliwie cel pisarza. Metoda? Jak zwykle:

Nie prowadziłem, rzecz oczywista, skrupulatnych badań etnograficznych, materiał jest i ułamkowy, i nieraz dość przypadkowy. Nie chciałem tym przypadkowo złowionym przeze mnie „zamierzchłym nowinkom” warszawskim odbierać autentycznego kolorytu, ich soczystości [...] ¹⁹.

Jerzy Kądziora sięga po *Wspominki starowarszawskie*, próbując prześledzić we wczesnej twórczości (zarówno prozie, jak i poezji) Jerzego Ficowskiego ideowe związki z orientacją lewicową – echa myśli socjalistycznej przypadające na czas przynależności pisarza do grupy „Przedmieście”. *Wspominki* uznaje za modelową realizację założeń programowych i poetyki grupy.

Na podstawie analizy wczesnych tekstów Kądziora charakteryzuje szczególnego typu, zorientowaną socjalistycznie wrażliwość poznawczą Jerzego Ficowskiego, wyliczając cechy wynikające z niej twórczości:

¹⁸ J. Ficowski: *Wspominki starowarszawskie. Karty z raptularza*. Warszawa 1959, s. 5.

¹⁹ Tamże.

„[...] potrzeba racjonalistycznego oglądu świata, imperatyw obserwacji bezpośredniej, przywiązanie do materialnego konkretności i społecznej empirii”²⁰. Z biegiem lat wskazane przez badacza elementy formacji socjalistycznej zejść u Ficowskiego na dalszy plan, ustępując miejsca różnego typu intensywnym literackim i pozaliterackim fascynacjom, ale nigdy nie zostaną zupełnie wyciszone.

Tym, co powinno nas szczególnie zainteresować, jest fakt, że we *Wspominkach* Jerzy Kandziora dostrzega jeden z przejawów wyjątkowej u Ficowskiego predylekcji do kolekcjonowania:

Trzeba także wskazać we *Wspominkach starowarszawskich* kolekcjonerstwo obyczajów i fabuł jako sposób postrzegania świata, mający swoiście horyzontalny, egalitarny, a zarazem studyjny charakter. Pisarskie zbieractwo obejmuje ludzkie życiorysy, charakterystyki i nazwy zawodów, związane z nimi terminy, przysłówki i nawoływania przekupniów i podwórkowych rzemieślników, nazwy miejscowe, wszelki żywioł językowy nisz społecznych, grup etnicznych. Rzec można, że koncepcja pisania jako rejestracji, bliska ideom „Przedmieścia” – literatury jako badania obyczajów – jest w pewnym sensie przedideologiczna, tak jak wczesny socjalizm, zanim nie pojawiła się na nim totalitarna namiętność, był przede wszystkim dekonstrukcją rzeczywistości zastanej, beznamietną rejestracją, uwalnianiem świata od dawniejszych redukujących jego różnorodność ideologii społecznych²¹.

Interpretacja *Wspominków* ujawnia więc następny wymiar tak istotnej u Ficowskiego figury kolekcji. Kolekcja, zestawiając ze sobą rzeczy, ludzi, zdarzenia i opowieści w porządku horyzontalnym, znosi wszelkie hierarchie i struktury wertykalne, wprowadzając relacje nadrzędności

²⁰ J. Kandziora: *Socjalistyczne pierwiastki wczesnej poezji Jerzego Ficowskiego...*, s. 153.

²¹ Tamże, s. 152.

i podrzędności. Współrzędność elementów kolekcji sugeruje wizję świata jako przestrzeni antyhierarchicznej, przestrzeni utopijnego egalitaryzmu, naturalnej równości, która (jak wynika to także z interpretacji innych tekstów Ficowskiego, o czym będzie mowa w dalszej części) jest równością tak ludzi, jak i zwierząt czy rzeczy.

Kolekcja bohaterów, profesji, obrazów i losów we *Wspominkach staro-warszawskich* ilustruje jednocześnie wyjątkowość i różnorodność świata, który – dzięki mimetycznej funkcji literatury (prawdopodobnie po raz pierwszy i ostatni u Ficowskiego) – zostaje ukazany jako całość, wymykająca się strukturom władzy i reżimom wiedzy. Jak jednak stwierdza Jerzy Kandziora w cytowanym powyżej szkicu:

[...] równocześnie w owym kolekcjonerstwie, które ma w sobie coś z jarmarku i gabinetu osobliwości, odnajdujemy zaskakującą – wśród tej społecznej empirii – zapowiedź nurt magii i cudowności, jaki pojawi się w poetyckiej już twórczości autora. Każda bowiem kolekcja jest próbą porządkowania świata, ale właśnie dlatego krok tylko dzieli ją od wszystkiego, co na kresach ludzkiego poznania, co niezwykle, kuriozalne²².

Znaki i znacзки

Następną kolekcjonerską odsłonę wypada rozpocząć od historii pewnego listu. I to listu naprawdę ważnego, skoro Jerzy Ficowski zdecydował się opowieścią o nim otworzyć swoją najlepiej znaną, niemal kultową książkę: *Regiony wielkiej herezji. Rzecz o Brunonie Schulzu*. Olśnienie młodego pisarza twórczością autora *Sklepów Cynamonowych*, z którą zetknął się w roku 1942, niemal natychmiast wydało pełen uwielbienia, napisany, jak stwierdzi po latach, „z egzaltacją osiemnastolatka” list do Schulza. Przesyłka wysłana została na drohobycki adres pisarza: ulicę Floriańską 16. Jak się jednak okazało, wysłana zupełnie nie w porę, nadeszła

²² Tamże.

spóźniona. Wówczas bowiem Bruno Schulz, „przesiedlony do małej izdebki w getcie”²³, stał już u kresu życia. List, chociaż przebył pozornie prostą drogę od nadawcy, w zgodzie z adresowym kierunkiem, dotarł na „bezdroże”, trafił w pustkę, spowodowaną brakiem adresata. Ta smutna historia okazała się jednak początkiem trwającej niemal całe życie „pocztowej przygody” Jerzego Ficowskiego, w której główną rolę i tak miał odegrać Bruno Schulz.

List Ficowskiego, zderzając ze sobą wyznaczoną przez adres prostą drogę do celu i aporetyczne bezdroże, może zostać uznany za modelową *Derri-diańską la carte postale*²⁴ – przesyłkę, która nigdy nie dociera do miejsca przeznaczenia, nie trafia w ręce właściwego adresata, a po przebytej drodze nigdy nie pozostaje tym samym tekstem, który został nadany, którego istotą jest nie *trafić*, a *chybić*. Nie wiadomo, kto przeczytał list Jerzego Ficowskiego do Brunona Schulza, wiadomo, że nikt nie odpowiedział.

To był początek wielkiej pasji, archeologicznej i kolekcjonerskiej obsesji, której celem było zgromadzenie jak największej liczby pozostałych po Brunonie Schulzu listów. Zupełnie jak gdyby Ficowski, nie otrzymawszy odpowiedzi, zaczął szukać jej gdzieś indziej. Stworzeniu archiwum listów Schulza poświęcił Ficowski około sześćdziesięciu lat swojego życia. Ich *Księga* po raz pierwszy wydana została w 1975 r. (Wydawnictwo Literackie). Na kolejne, zatytułowane *Księga listów* wydanie, uzupełnione o następne cenne epistolograficzne zdobycze, trzeba było czekać aż do 2002 r. (słowo/obraz terytoria). Jak pisał Ficowski we *Wprowadzeniu* do drugiego wydania:

Jest to zaledwie nikły szczątek niezmiernie obfitych zbiorów epistolograficznych, które bezpowrotnie zaginęły, a które Schulz pieczołowicie przez całe lata segregował i gromadził. Zachowana resztką nie daje

²³ J. Ficowski: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1967, s. 8.

²⁴ J. Derrida: *Postcard. From Socrates to Freud and beyond*. Przeł. A. Bass. Chicago 1987.

o tej kolekcji wyobrażenia, ale przez sam fakt przetrwania jest szczególnie cenna jako niemal symboliczny ślad po masowej egzekucji ludzi i pamiątek po nich²⁵.

Wybrakowanie kolekcji listów, luki, białe plamy, znaki zapytania, wraz z historią owej niepowetowanej straty, staną się leitmotivem wszystkich tekstów Jerzego Ficowskiego o Brunonie Schulzu.

Korespondencję jednak zawsze, jak pisał Derrida, naznacza brak – poszczególne jej części bądź zaginęły, bądź pozostają nieczytelne, nosząc na sobie ślady pocztowych „przygód”. Bohaterką Derridiańskiego *Envois* jest pocztówka z paradoksalnym obrazkiem, przedstawiającym Sokratesa piszącego pod dyktando Platona. Kartka błądzi, nie może trafić pod właściwy adres, stając się za każdym razem czymś innym. Zakwestionowaniu ulega tożsamość i identyczność – wkrada się nieusuwalna różnica. To, co „wychodzi” z listu, nigdy nie jest tym samym, co do niego „weszło”, czy inaczej – to, co się z listu wyciąga, nie jest tym samym, co zostało do niego włożone. Nawet z perspektywy rzeczywistego adresata. Korespondencję zawsze naznacza więc niepełność, czytanie każdego listu jest czytaniem zaledwie jego śladów. List staje się dla Derridy metaforą tekstu w ogóle, który, w mniejszym stopniu, służyłby zatem komunikacji, a raczej zaspokajaniu pragnienia obecności.

Wbrew pozorom nie oddalamy się jednak zbyt od ciekawości. Cóż może być bardziej „ciekawskiego” niż czytanie cudzych listów? Ficowski, choć nie był jej adresatem, po latach odbiera przesyłkę Schulza i jego korespondentów, która w swoim błędzeniu po raz kolejny chybia. Składa ją z resztek, skazany na konfrontację z potężnym brakiem, który paradoksalnie pęcznieje w miarę zdobywania kolejnych listów. Odczytuje ślady – interpretuje niepełne teksty, łącząc je ze znakami przebytej drogi.

²⁵ J. Ficowski: *Wprowadzenie do „Księgi listów”*. W: B. Schulz: *Księga listów*. Gdańsk 2008, s. 5.

Marzy o całości, kompletności, historii z początkiem i zakończeniem. Doświadcza jednak tylko owej bolesnej niepełności, mogącej zresztą świetnie obrazować dokonaną przez Jacquesa Derridę dekonstrukcję systemu pocztowego, którą John Caputo opisywał następująco:

[...] przy Derridiańskim odczytaniu system pocztowy załamuje się i przemienia w wolną grę *différance*. „Istnieje” (*il y a*) tylko *différance*, agencja pocztowa, opóźnienia, nieunikniona możliwość oraz fatalna konieczność okrężnej drogi, zagubionych listów. Nie można nawet spisać historii tych przesłań, jako że historia, tradycja, transmisja, wszystkie są ustanowionymi efektami pocztowej gry²⁶.

Kolekcja korespondencji Schulza nigdy nie stanie się „listem w butelce”, odkryciem tajemnicy, objawieniem, o którym marzy Ficowski-kolekcjoner, tym razem wcielający się w rolę aktywnego i metodycznego poszukiwacza skarbów. Przyjrzyjmy się bliżej tej „gorączce złota”.

Rola listów w życiu Schulza była ogromna – zdaniem Ficowskiego stanowiły pierwotną twórczość literacką, kryjąc w sobie załączki późniejszych tekstów. Najważniejszymi dla twórczej drogi Schulza korespondentami mieli być: znajomy Riff, przyjaciółka Debora Vogel, Zofia Nałkowska oraz narzeczona – Józefina Szelińska. Los chciał jednak, że są oni nadawcami i adresatami wyłącznie zaginionych listów: „Nie ma ich wszystkich; pozostają jedynie w legendzie nieocalonych słów i wiarygodnych świadectw”²⁷. Tu jednak znowu daje znać o sobie skłonność Ficowskiego do rekonstruowania historii oraz wypełniania luk, predylekcja do budowania narracyjnych całości:

²⁶ J.D. Caputo: *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*. Przeł. T.K. Sieczkowski. „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”. Dostęp on-line: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article66>. Data dostępu: 10.09.2013.

²⁷ J. Ficowski: *Wprowadzenie do „Księgi listów”*..., s. 21.

[...] jest paradoksalną prawidłowością, że wstęp do *Księgi listów* poświęcamy w sporej części właśnie listom, których nie ma. [...] Nieobecność listów i ich autorów – tych najważniejszych – trzeba więc choć w drobnej mierze zastąpić dostępną nam częściową informacją o nich, o ich autorach, o rodzaju kontaktów i spraw łączących ich z pisarzem, o dziejach ich przyjaźni²⁸.

Równie ważne jak historie cudownych znalezisk są dla Ficowskiego i historie spektakularnych, nieodwracalnych strat:

Listy do narzeczonej... Do Józefiny Szelińskiej, zwanej Juną. Nie czeka ich przyszłość listów do Mileny Franza Kafki, nie przeczytamy ich nigdy: wojna i jej następstwa zapewniły całkowitą i wieczną dyskrecję temu ważkiemu dialogowi dwojga najbliższych sobie ludzi, tej ponad trzyletniej [!] pisanej rozmowie dwu wybitnych, wrażliwych osobowości. Było tych listów bardzo wiele, wszystkie zaginęły razem, nie pogubione i nie rozproszone przez adresatkę. Nie trzeba dodawać, że odpowiedzi Juny zaginęły także, jak wszystko niemal, co pozostało po Schulzu w Drohobyczu²⁹.

Z relacji Józefiny Szelińskiej wynika, że pakietek listów dobrze schowała na strychu w janowskim domu swoich rodziców i choć ocalał on po wojnie, wkrótce potem spłonął. Jak pisze Ficowski: „Chciałoby się powiedzieć, że niezwykle upór losu, który wytrwał przy wyroku unicestwienia, okazał się silniejszy od wszelkich szans ratunku”³⁰.

Szerokie przypisy, jakimi opatrzone zostały listy zamieszczone w *Księdze*, zawierają niejednokrotnie dość niezwykle historie gorączkowych i pełnych poświęceń poszukiwań Ficowskiego, czasami zakończonych

²⁸ Tamże, s. 13.

²⁹ Tamże, s. 15.

³⁰ Tamże, s. 17.

sukcesem, częściej porażką. Jedna z najciekawszych historii dotyczy listów do Marii Chazen, pianistki i przyjaciółki Schulza, podczas których Ficowski wcielił się w rolę archeologa:

W 1967 roku przeprowadziłem w Łodzi, przy pomocy ekipy łódzkiego Muzeum Archeologicznego, poszukiwania, przekopując część podwórza przy alei Kościuszki. Niestety, nie przyniosły one żadnego rezultatu. Dom był w czasie okupacji zajęty przez Niemców, a z podwórza znikły drzewka, pod którymi zakopane zostało naczynie zawierające listy Schulza³¹.

Narzuca się w tym miejscu przede wszystkim jedno spostrzeżenie: choć powszechnie uważamy kanon – jako podstawę humanistyki – za pole kulturowej selekcji i eliminacji, która dokonuje się w łonie modelu antropocentrycznego na prawach ustalanych przez człowieka, Ficowski wielokrotnie burzy to przeświadczenie. W przypadku listów Schulza, jak pisze badacz: „[...] wyboru dokonał bezosobowy, barbarzyński los”³², a „[...] niezwykle upór losu, który wytrwał przy wyroku unicestwienia, okazał się silniejszy od wszelkich szans ratunku”³³. Jak się okazuje, wola i władza ludzkich podmiotów przegrywa w starciu z enigmatycznymi wyrokami „losu”, które są sumą wielu czynników, pokazując tym samym, że historyczna sprawczość leży także po stronie przedmiotów nieożywionych i czynników naturalnych (jak działanie żywiołów, czynników klimatycznych itd.). W przypadku listów Schulza, ale i zapewne całej historii literatury, za jeden ze szczególnie ważnych czynników sprawczych wypada uznać ogień³⁴. Podążając za myślą Bruno Latoura, jest to

³¹ Tamże, s. 350.

³² Tamże, s. 14.

³³ Tamże, s. 17.

³⁴ Ciekawą analizę roli, jaką odegrał ogień w historii literatury, prezentuje Fernando Báez w książce, której oryginalny hiszpański tytuł brzmi: *Historia universal de la destrucción*

kolejny przykład na to, w jaki sposób byty niehumanitarne wchodzi w swój związek z bytami ludzkimi i tym samym uzyskują wymiar społeczny. Stwierdzenie tego faktu czyni niemożliwym utrzymanie perspektywy antropocentrycznej, wskazując raczej na znaczącą rolę kruchej materii, warunków naturalnych i przypadku w historii pisma, książki, literatury. W ten sposób zdaje się myśleć o historii literatury Jerzy Ficowski. Nie może być zresztą inaczej – zniknęły drzewka, nie można więc już odnaleźć zakopanych pod nimi listów.

Ficowski jednak „pragnie historii”, poszukuje całości, którą próbuje rekonstruować ze strzępów, ma jednak świadomość prowizoryczności budowanych przez siebie konstrukcji:

Gdyby nie wojna i ludobójstwo, które nie oszczędziły ani pisarza, ani jego listów i manuskryptów literackich, jak również przytłaczającej większości adresatów tej korespondencji – z owej twórczości epistolarnej można by było zestawiać wielotomowy zbiór o objętości nieporównanie większej niż jego ocalały dorobek twórczy, a swoją rangą nie ustępujący niekiedy maestrii *Sklepów cynamonowych*. Niestety dzieło zniszczenia jest w swej nieodwracalności trwalsze od arcydzieł i musimy poprzestać na stosunkowo nielicznych listach, które udało mi się odszukać i zgromadzić, nie wyrzekając się nadziei, że przyszłość odkryje coś jeszcze³⁵.

Owa nadzieja na odkrycie nie opuszcza Jerzego Ficowskiego nigdy (albo prawie nigdy), jest stale obecna w jego twórczości, o czym była już wielokrotnie mowa w poprzednich częściach książki. Obok korespondencji

de libros. Zdaniem wenezuelskiego badacza funkcja ognia w historii niszczenia książek, nazywanej przez niego *bibliocaustem*, jest oczywista: redukuje ducha do materii. Interpretacji podlega także wymiar wizualny: „Każdy, kto widział coś spalonego, dostrzega niewątpliwie jego kolor czarny. Tak oto światło staje się ciemnością” (cyt. za: F. Báez: *A universal history of the destruction of books. From ancient Sumer to modern Iraq*. Przeł. z hiszpańskiego: A. McAdam. New York 2008, s. 16–17.

³⁵ F. Báez: *A Universal History of the Destruction of Books...*, s. 7.

Brunona Schulza inną zaginioną „przesyłką”, której Ficowski przez całe życie poszukiwał i do końca swoich dni nie utracił nadziei na jej odnalezienie, była niedokończona powieść Schulza, zatytułowana (nomen omen) *Mesjasz*. Pasjonującą historię swoich poszukiwań opisywał Ficowski wielokrotnie, za każdym razem eksponując działanie nieszczęśliwych zbiegów okoliczności i pechowych przypadków, które sprawiały, że *Mesjasz* – będąc podobno tuż-tuż – zawsze wymykał się poszukiwaniom.

Ujmując rzecz metaforycznie – Ficowskiego cechuje więc ciągle „pocztowe” oczekiwanie: wyglądanie przesyłki czy listu, kiedy to moment wyciągnięcia kartki z koperty pozwoli odsłonić tajemnicę. I znów w owym oczekiwaniu na odkrycie, na przesyłkę, ujawnia się hermeneutyczna postawa. „Zasada pocztowa” jest przeciwieństwem zasady wszelkiej hermeneutyki. Jej patron, Hermes, posłaniec bogów, był pierwszym „listonoszem” czy może lepiej: doręczycielem lub kurierem. Jest więc hermeneutyka „oczekiwaniem na przesłanie”, jak pisze John Caputo w swoim eseju *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*³⁶. W innym fragmencie tłumaczy miejsce sensu w „systemie pocztowym” zachodniej metafizyki:

Sens bycia nie jest – jak u Platona, Hegla i Husserla – idealną i powtarzalną wiadomością, w pełni ukonstytuowaną w swej idealności, wysyłaną poprzez epoki, przenoszoną przez rozmaite przekłady, powielaną przez rozmaitych kopistów, kserowaną, zestawianą i rozdzielaną, a w końcu powierzaną profesjonalnie szkolonym kurierom. Jest on raczej czymś, co wciąż pozostawało z tyłu, wysyłało emisariuszy i przesłania, samemu pozostając w skrytości. Historia metafizyki, która organizuje się wokół transmisji idealnych znaczeń – platońsko-husserlowska zasada pocztowa – jest sama skrywaniem autentycznej litery bycia, która wypowiedziana była raz, u zarania tradycji³⁷.

³⁶ J. Caputo: *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka...* [nbl].

³⁷ Tamże.

A co, jeśli (po potencjalnym odkryciu skrytego) odczytana wiadomość będzie brzmieć: „nie ma żadnej wiadomości”? Metaforyczna pusta butelka jest prawdziwym widmem, które stale nawiedza teksty Ficowskiego. Pojawiają się komunikaty, że nie ma komunikatu:

Uwaga
na skrzyżowaniu
szerokości i długości
geograficznej
płynie butelka
oceanem

Jest pusta
poszukuje ludzi
którym rozbitek
nic nie miał do powiedzenia³⁸

Pojawiają się także tajemnice głoszące, że nie ma tajemnicy:

nie odkrywaj mnie
bo zimno
nie odkrywaj
bo mi wstyd
zostaw
bo nie chcę wiedzieć
że moją tajemnicą
jest brak tajemnicy³⁹

³⁸ J. Ficowski: *Komunikat*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 127.

³⁹ J. Ficowski: *Odkrycie*. W: tegoż: *Pantareja*. Kraków 2006, s. 24.

Moment postawienia w wątpliwość czy – dosadniej – moment obnażenia fałszywej zasady pocztowej, który uchwyciły obydwie wiersze, jest momentem wstrząsu i rozczarowania. Nagła kompromitacja hermeneutycznego pragnienia zdekodowania wiadomości/tajemnicy sprawia, że świat, przepełniony dotychczas nadzieją na usensowienie, zaczyna chwiać się w posadach. Obydwie wiersze mają podobną formę – oparte są na ascetycznym koncepcie, wywołującym efekt zaskoczenia, który pogłębiony został przez bezwzględność chirurgicznego, zimnego, do bólu precyzyjnego języka. Obydwa teksty mają swój wymiar performatywny – pierwszy to formalne obwieszczenie, komunikat, drugi z kolei przyjmuje formę polecenia czy nakazu. Przez sam fakt wygłoszenia powodują stan rzeczy: pierwszy w sferze publicznej, drugi – w sferze prywatnej. Co następuje u kresu zdemaskowanej zasady pocztowej? Jak pisze Caputo:

[...] staje przed nami zadanie myślenia: myśleć bardziej tajemniczą zasadę pocztową, ciemną grę wiadomości o Janusowym obliczu, którą należy czytać od końca, odwrotnie, aby obróciła się w zbawczą wiadomość. Jest to właśnie bardziej tajemnicza hermeneutyka, ciemniejszy system dekodowania, który twierdzi, że aby zrozumieć wiadomość należy czytać ją od końca⁴⁰.

Swoją obszerny wstęp do *Księgi listów* Brunona Schulza Ficowski zamyka słowami: „Tyle komentarzy do listów nieistniejących”⁴¹. Trudno o bardziej wymowną puentę.

Rupiecie szmerów

Znów więc stajemy się świadkami dziwnej dialektyki, która stale toczy się w twórczości Ficowskiego. Z jednej strony dostrzegamy ciągle oczekiwanie na

⁴⁰ J. Caputo: *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka...* [nlb].

⁴¹ J. Ficowski: *Wprowadzenie do „Księgi listów”*..., s. 27.

tajemniczą przesyłkę – archeologiczne, hermeneutyczne pragnienie odkrywania i zbierania znaków, marzenie o możliwych do zidentyfikowania źródłach, o jedności sensu – wszystko to uwidocznione w kolekcjonerskich figurach. Z drugiej jednak strony obserwujemy wystawianie się na ową „ciemną grę wiadomości”, grzebanie tajemnicy, przesłań, których nie można otrzymać, bo nie istnieje coś takiego jak sprawny system kurierski, i których nie można odkryć, bo nie istnieje opcja odbioru własnego. Dlaczego? Zwróćmy uwagę, że doświadczenie kolekcjonera jest z reguły dla Ficowskiego doświadczeniem niemożliwego dotarcia do źródła, które stale ulega komplikacji. Przekopywanie się przez warstwy czasu w ocalonych rzeczach nigdy nie owocuje „dokopaniem się”. Wprost przeciwnie – pragnienie usłyszenia głosu w rzeczach nigdy nie zostaje zaspokojone, bo, jak się okazuje, zbyt wielu bohaterów, zbyt wiele ludzkich i nieludzkich podmiotów sprawczych sytuuje się na linii komunikatu, pojawiają się szmery i zakłócenia, a medium, w którym pokładało się nadzieję, ulega awarii⁴². Najlepiej widać to jednak w poezji.

Świetne zobrazowanie tej sytuacji znajdujemy w „archeologicznym” poemacie *W imię ziemi*, którego bohater marzy, by:

⁴² „Zasada pocztowa rządzi teleo-systemem, teleo-logiczną siecią wiadomości – logoi, przesłań, envois, Schickungen – wysyłanych w obieg od końca do końca, z telos do telos, z jednego terminala komputerowego do drugiego. Biorąc pod uwagę to, co Derrida mówi w innym miejscu o różnicującej grze, system pocztowy załamuje się. Okazuje się marzeniem o identyfikowalnych źródłach, o jedności transmitowanego sensu i o identyfikowalnym przeznaczeniu. Derrida ilustruje marzenie nieodłączne każdej apokalipsie, powołując się na samą *Apokalipsę* Jana i znajdując tam fałdę, szew, *pli*, w których tekst staje się w sposób niekontrolowany skomplikowany. Dryf i poślizg w Apokalipsie polegają na jej skomplikowanym anielskim systemie kurierskim. Elohim przekazuje wiadomość Jezusowi, aby ten przekazał ją swojemu słudze, Janowi. Jezus jednak przesyła wiadomość przez posłańca, angelus, co powoduje pomieszanie głosów: zbyt dużo ludzi na linii; coś za skomplikowane przesłanie. Niczym na okładce *La Carte Postale*, zawsze jest ktoś, kto mówi za plecami piszącego. W końcu dochodzimy do tego, że nie wiemy już, kto mówi do kogo” (J.D. Caputo: *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka...* [nlb]).

Do dzieciństwa się dokopać, dopamiętać,
gdzie języki gaworzą legendę,
z kołyskami rozmawiać, co wykolebały cmentarz [...]
Pojąć znowu pierwszą kroplę mleka
i zaczynać swój dzień pierwszą kroplą [...]⁴³

Ten projekt odkrywającej pierwotny sens „źródłowej opowieści” jest w pełni utopijny. Nie ma innego początku niż ten skonstruowany i zapośredniczony językowo – „języki gaworzą legendę”. Nic nie odkrywa się samo, bez „odkrywczej” działalności podmiotu – bez przygody, która także toczyć może się tylko w języku („z kołyskami rozmawiać”). W gruncie rzeczy niewiele jednak można zdziałać:

Potknęliśmy się na pierwszej sylabie
i jąka się nam tylko
pewno śpiewna,
pewno obfita mowa [...]⁴⁴

Jąkanie – kołowrót różnicującego powtórzenia, z którego nie ma wyjścia, który zamyka w impasie kogoś, kto chciał dotrzeć do źródła. Wymaga przebudowy myślenia i porzucenia złudnej nadziei na odnalezienie naszego „listu w butelce”. „Odbiór własny” się nie powiódł, nie da się opowiedzieć źródła, ale, co gorsza, nie da się także go usłyszeć:

PS

*Gubię się w rupieciach szmerów, szelestów i ech. O, gdybym wiedział,
jak je pozbierać i scalić, miałbym przed sobą głosy wszystkich skoń-
czonych zdarzeń, epopeje gatunków, prehistorie własnych poczynañ.*

⁴³ J. Ficowski: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 37.

⁴⁴ Tamże, s. 40.

*Gubię się w szmerach i rupieciach. Niektóre zapisuję na piasku i zlizuje je morze [...]*⁴⁵.

W tym obwieszczającym hermeneutyczną klęskę fragmencie widzimy, jak blisko w wyobraźni Ficowskiego sytuuje się kolekcjonowanie względem twórczej archeologii. Zbieranie i scalanie „głosów zdarzeń” jest próbą odtwarzania historii – zarówno świata, jak i podmiotu. W jaki sposób dla Ficowskiego zbierane rzeczy są mediami (siedliskiem głosów), pośród których szuka się przesłań i tajemnic, świetnie pokazuje metafora „rupiecie szmerów”. Wkrótce jednak oba jej elementy zostaną rozłączone: „Gubię się w szmerach i rupieciach”. Skoro nie można zdekodować szmerów (coś tylko się ujawnia w zapisie na piasku), pozostaje jedynie nadmiar rupieci, symulujących już tylko własny charakter medialny i wskazujących na swoisty – często dość przewrotnie dający o sobie u Ficowskiego znać – zwrot ku materialności, który okazuje się zresztą całkiem dobrym wyjściem z sytuacji.

Ewa Domańska, reinterpreterując myśl Martina Heideggera, śladem współczesnych teoretyków archeologii pisała:

Greckie *archē* nie tylko znaczy początek, pierwszą zasadę, lecz także od początku, od nowa; z kolei *logos*, które zazwyczaj rozumiemy jako słowo, rozmowę, dyskurs, wiedzę, zgodnie ze swym oryginalnym znaczeniem, do którego wraca Heidegger, znaczy skupiać, kolekcjonować, zbierać⁴⁶.

Badaczka, porównując terminy „paleontologia” i „archeologia”, konkluduje, że archeologia, rozumiana jako nauka o początkach, zagubiła częśćkę *-onta*, oznaczającą istniejące byty. Gdyby zdecydować się na

⁴⁵ Tamże, s. 41.

⁴⁶ E. Domańska: *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*. W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*. Red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa. Olsztyn 2008, s. 53.

jej przywrócenie, powstała wówczas archeontologia mogłaby zostać zdefiniowana jako „[...] zbieranie istniejących rzeczy i rozważanie ich bycia, co ma na celu próbę *od-zyskania* początku w sensie śledzenia śladów uprzednich asocjacji”⁴⁷. Będąc nawiązaniem do myśli Latoura⁴⁸ i stanowiąc swoisty zwrot ku rzeczy, archeontologia byłaby jednocześnie zadawaniem stawianego przez Domańską (śladem autora *Polityki natury*) pytania: „*Jak wielu uczestników* [ludzkich i nie-ludzkich – dop. E.D.] gromadzi się w rzeczy, aby ją wytworzyć i by ochronić jej istnienie”⁴⁹.

Podobna archeontologia, dostrzegająca wewnętrzną i historyczną dynamikę istniejących rzeczy, traktująca je jako miejsca przecięcia efektów działania różnych podmiotów, czynników wytwórczych, niszczących i ocalających, wydaje się szczególnie bliska Jerzemu Ficowskiemu. Spoglądanie w rzeczy, będące już same w sobie kolekcjami „śladów uprzednich asocjacji”, byłoby badaniem sieci nieustannych odniesień i zapośredniczeń, w których spójny sens stale się wymyka, a upragniony „głos” jest tylko ciągiem „szmerów, szelestów i ech”. W tym świecie podmiot nie może grać spokojnie ani roli pewnego źródła i przeznaczenia archeologa, ani porządkującego, usensowniającego świat i dzierzącego czas miniony w garści kolekcjonera. Musi mieć oczy i uszy szeroko otwarte i być stale gotowym na emancypację rzeczy, nad którymi pełnej władzy nie udało się uzyskać:

Zniewolone rzeczy,
tresowane czworonogi widoków
na uwięzi moich spojrzeń
kuszątkają na zadnich łapach,
tratują własne barłogi. [...]

⁴⁷ Tamże.

⁴⁸ B. Latour: *When things strike back: a possible contribution of 'science studies' to the social sciences*. „British Journal of Sociology” 2000, nr 1, s. 107–123. Zob. E. Domańska: *Problem rzeczy...*, s. 53.

⁴⁹ E. Domańska: *Problem rzeczy...*, s. 53.

A kiedy staną za plecami
spuszczone z łańcuchów
rozsądnych przyczyn
i celowych skutków –
zamierzają się na mnie
i depczą własne symulacje.

Ich sabat jest zawsze za mną [...] ⁵⁰

⁵⁰ J. Ficowski: *Bunt*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 82.

V. POETA W PROCESJI DARWINA

Oko Instynktu.

Wie wszystko.

O niczym nie wie.

J. FICOWSKI, *Entomologia*

Dygresja

Na jednej z płyt amerykańskiego indie-folkowego zespołu The Low Anthem, wydanej w 2008 r., a zatytułowanej dość kontrowersyjnie: *Oh my God, Charlie Darwin*, znaleźć można utwór dość wyjątkowy. Tekst piosenki *Charlie Darwin*, bo o nią właśnie chodzi, rozpoczyna się od metaforycznie odsyłających na statek „Beagle” słów: „Przygotować żagle, czuję wiatr”. Utwór jest spokojny, cichy i nostalgiczny. Frapujący jest jednak być może obraz, który rozwija się przed nami w teledysku: widzimy bowiem głównego bohatera, pieśzczotliwie nazwanego Charliem – wyciosanego z drewna ludzika, ubranego w wełniany sweter – płynącego całkiem samotnie w maleńkiej łódce z białym żaglem. Dookoła wielka woda, w tle zachodzące słońce. Charlie wciąż patrzy na małe białe zawiniątko, które spoczywa na dnie łódki. Wkrótce, w retrospekcji, widzimy naszego bohatera idącego z kilofem na ramieniu, jak górnik czy budowniczy, archeolog czy grabarz (a może łącząc wszystkie te profesje w jednym). Obok młyna, w przestrzeni zarysowanej jako najzupełniej swojska, zaczyna kopać dół, po czym trafia nagle na czaszkę

osobnika z grupy człękokszałtnych. Kiedy wyciąga ją z ziemi, z dołu zaczyna wypływać woda i zalewać wszystko wkoło. Charlie wchodzi do młyna, z namaszczeniem kładzie na stole swoje znalezisko, przeglądając się w nim oniemiały, zastyga w bezruchu i zadumie – zupełnie jak Hamlet dzierżący w ręku czaszkę Yoricka. Woda jednak powoli zaczyna podmywać stopy Charliego; bohater wsiada więc do łódki, zabiera ze sobą znalezioną czaszkę, którą owija w białe płótno niczym w całun, i, wzorem Noego, rozpoczyna dryfowanie wśród zalanych poszczyty domów. W ostatnim ujęciu widzimy Charliego, który siedzi na dachu starego młyna na tle zachodzącego słońca w zadumie nad czaszką, podczas gdy świat wokół zatonął w potopie. Klepiąc biedę naukowego rewolucjonisty, „wszystko czyni nowym” i ma przed sobą samotną przyszłość. To Darwin zredukowany do refleksji najtrudniejszej i tej, której zarazem najbardziej się obawiał – pytania o pochodzenie człowieka – darwinowskiego „być albo nie być”.

Prawdopodobnie bohater teledysku doświadcza tego, co dawno już zdiagnozowano jako „smutek darwinizmu”. Szukając w czasie swego odbicia, znajduje rujnąjącą dotychczasowy kształt ludzkiej tożsamości i podmiotowości prawdę o niskim pochodzeniu człowieka – piętnie¹, z którym trzeba zacząć budować, czy – może lepiej – projektować wszystko od nowa.

W teledysku *The Low Anthem* mamy więc do czynienia z artystyczną ekspozycją owego smutku, o którym zwykliśmy sądzić, że wynika z faktu, iż, dosłownie i metaforycznie, dokopanie się człowieka do korzeni, do „prawdy” o sobie, staje się jednocześnie pogrzebaniem tego, za kogo sam siebie uważał, a zarazem podkopaniem fundamentów humanizmu, antropocentryzmu, racjonalizmu i chrześcijaństwa, na których zbudowana została kultura Zachodu.

¹ Por. I. Gielata: *Piętno darwinizmu*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 49–62.

Niedożółwione żółwie i inne historie

Inaczej u Ficowskiego. Podobnych, całkiem przecież licznych i dość typowych kulturowych przedstawień, wypływających z bolesnego doświadczenia owego „smutku darwinizmu”, nie znajdziemy w twórczości Jerzego Ficowskiego, która, przeniknięta myśleniem w kategoriach ewolucji, wydaje się zupełnie wolna od nostalgii za utraconą uprzywilejowaną pozycją człowieka w świecie. Wyjście poza reżim antropocentrycznego myślenia, a bez wątpienia takie wyzwanie po raz pierwszy przed człowiekiem stawia teoria Darwina – według Moniki Bakke – oznacza „kres człowieka osamotnionego”², który zredukowany został jedynie do samego siebie. Podobnie zdaje się myśleć Ficowski, w swoich tekstach poetyckich stale dokonując krytyki racjonalności, pokazując paradoksalny charakter „założycielskiego” gestu kultury zachodniej i odłączenia podmiotu od świata, a przy tym zdecydowanie nie podzielać poznawczego optymizmu, cechującego formację humanistyczną. Ficowski oddala się od teologicznego modelu rzeczywistości, mającego na celu uspołnianie i usensawianie świata, dzięki przekonaniu o panującym ładzie, zapewnionym przez stwórcę. Świat tekstów Ficowskiego, zbudowany m.in. w oparciu o teorię Darwina, nie ma jednak charakteru mechanistycznego – rzeczywistość nadprodukcji, doboru naturalnego, ślepej siły ewolucji oraz bezcelowej zmienności nader często i zaskakująco osuwa się w mit. Wyraźne jednak u Ficowskiego jest zakwestionowanie teleologii i celowości zdarzeń, które ma także, jak się wydaje, korzenie darwinowskie, a przejawia się w stałej gloryfikacji przypadku, błędzenia i przygodności, problematyzujących pojęcie celu. Oczywiście, jest to jednoczesna komplikacja pojęcia autora i stwórcy, który nie jest oraz w żadnym razie nie może być gwarantem sensu i przeznaczenia.

W twórczości Jerzego Ficowskiego świat, widziany zawsze jako proces, jest nieustannie przegrzebywany. Procesowi temu podlega czas, pamięć

² M. Bakke: *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań 2010, s. 87.

i przestrzeń. Jeśli „udaje się coś znaleźć”, odgrzebane rzeczy nigdy nie są martwe, jako że form martwych w świecie autora *Odczytania popiołów* po prostu nie ma. Są za to (jeśli nie formy nadal żywe czy żywe na inny sposób), ewentualnie, formy zastygłe, z których każda obdarzona jest nieulotną historią swego dawnego życia. Ta wewnętrzna dynamika rzeczy współlistnieje z inną bardzo ważną cechą tego świata: poeta nigdy nie widzi bytów jako partykularnych, niezwiązanych, samoistnych czy osamotnionych w czasie i przestrzeni – wszystko zdeterminowane jest przez przeszłość własną i świata jako całości. To przekonanie nadaje poetyckiej archeologii Ficowskiego niezwykłą dynamikę, paradoksalnie odcinając ją od eksploracji form martwych na rzecz form zastygłych. Jak każda archeologia, również ta literacka Ficowskiego, czyli przekopywanie przestrzeni, zawsze łączy się z przekopywaniem czasu. Poeta w rzeczach i istotach żywych widzi zawsze (chyba można zaryzykować to stwierdzenie) stadialne formy rozwoju, co już z owej metaforycznej figury archeologa czyni archeologa-darwinistę. Wskażmy na początek zaledwie kilka przykładów, w których jaskrawo widoczny jest ów proces.

W wierszu *Bursztynowe trwanie* martwy owad uwięziony w kamieniu jest śladem życia; choć nieruchomy – ewokuje wieczny ruch natury:

Trwać w skośnym świetle bursztynu, bez zdarzeń,
zdrętwiałym żdźbłem nie w czasie, lecz obok;
być świadectwem – o, Przedwieczny Komarze,
tropie życia, na przekór grobom,
być świadectwem – nie być już sobą. [...]

Wieczny jest chrzęst wapiennych skorup:
idą nieśmiertelne gatunki
po trupach swoich pokoleń³

³ J. Ficowski: *Bursztynowe trawienie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 67.

W innym wierszu przestrzeń staje się księgą dziedziczenia, z której wyczytać można kształt garbu przeszłości, od którego człowiek nie może się uwolnić. „Garb dziedziczny” zawiera w sobie potencjalne, wcześniejsze, mogące zaktualizować się stadia ewolucji, stanowi więc znak genetycznego potencjału, który może się w każdej chwili zaktualizować na różne, nieprzewidywalne sposoby. „Garb dziedziczny” łączy w sobie przeszłość, teraźniejszość i przyszłość:

W tym miejscu na ziemi
przez które przepływa
krwioobieg nasz
gdzie twój oddech wieje
gdzie mówisz szeptem liści

tam pod lasem
porażonym do szpiku próchna
piorunem
a może stuleciem
rośnie nasz garb dziedziczny
niektórym rozwijają się z niego
skrzydła własnego chowu
innych strąca w głąb
tam błota dojrzewają
do grzęzawisk
ach jak to wciąga⁴

Wiersz kończy się euforycznym okrzykiem odkrywcy – błota i grzęzawiska zdają się wciągające na równi ze snuciem historii alternatywnych, które swój początek znajdują w genetycznym potencjale: jednym wyrosną z niego skrzydła, innych strąci w głąb.

⁴ Tenże: *Wskazówki dla początkujących zegarów*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 330.

W tomie *Śmierć jednorożca* napotyamy za to na wiersz zatytułowany *Ewolucja*:

W ramach procesu
wymierania gatunków
zmniejsza się liczebność
żółwi cybernetycznych
zapadają na niedowład żółwia
niedożółwione giną

Nauczone gestów biologii
martwieją niezmiennie pomału
po czym nieruchomiejąc
sięgają pierwszy raz pośmiertnie
istoty
zdechłego żółwia błotnego⁵

Tu Ficowski uprawia „archeologię przyszłości”: „niedożółwione żółwie cybernetyczne” padają ofiarą ewolucyjnej drwiny. Cywilizacyjne zdobycze technologiczne oraz symulacje „nauczone gestów biologii” odgrywają, co prawda, sceny życia i umierania, ale nie wymykają się prawom powszechnej walki o byt. Reguły ewolucji obejmują całą rzeczywistość, nie ma przed nimi ucieczki, a dobór naturalny obowiązuje także, jak się okazuje, w sztucznym świecie.

Nietrudno dostrzec, że prawdziwym żywiołem Ficowskiego jest jednak **rekonstrukcja przeszłości**. Do roli patrona tego rodzaju rekonstrukcji, oprócz Darwina, idealnie pasowałby George Cuvier⁶. Jak uczony w swoich paleontologicznych narracjach z zęba czy kości odtwarzał zwierzę,

⁵ Tenże: *Ewolucja*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 275.

⁶ O literackim potencjale praktyk Cuviera przekonująco pisze Ryszard Koziołek (*Biologia literatury*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 69–70).

tak Ficowski, dzięki swemu historycznemu zmysłowi, z resztek, prochów, ocalałych szczątków, śladów, starych przedmiotów czy ruin odczytuje przeszłość, powołując do istnienia konkretnych bohaterów, ludzi, zwierzęta, rośliny, miasta. Rekonstrukcja ta dokonuje się oczywiście w języku i poprzez język. Zrekonstruowana przeszłość jest zawsze opowieścią. Wyobrażenia Ficowskiego, jak się wydaje, wolna jest jednak od obrazów cuvierowskiego katastrofizmu, choć raz po raz pojawiają się historie ponownie stwarzanych gatunków czy powrotu gatunków wymarłych. Niejednokrotnie zresztą zaskakuje, jak bardzo w tym obszarze miesza się darwinowska i kreacjonistyczna metaforika.

W twórczości Jerzego Ficowskiego odkrywanie istoty minionego życia, charakteryzowanie teraźniejszości i projektowanie przyszłości niezwykle często układa się według wskazań teorii ewolucji, która jednak nie przynależy tylko do obszaru literackiej *episteme*, ale stanowi także, co widać w wielu wierszach, ważną figurę wyobraźni, dając niejednokrotnie o sobie znać tam, gdzie się jej wcale nie spodziewamy. Wyprowadzić z niej można także specyficzną teorię języka poetyckiego i literatury. Tu pojawia się jednak zasadniczy problem. Jak pogodzić teorię ewolucji – wielką syntezę, totalną narrację, która tak uporczywie drażni myśl poety – z „małymi” historiami, indywidualnymi losami, pojedynczymi przypadkami, tak często przez Ficowskiego opowydwanymi? Jak pisze Ewa Kosowska w tekście *Dar i wino Darwina*: „[...] ewolucjonizm przedkładał uniwersalny charakter zjawisk i procesów nad ich czasoprzestrzenne uwarunkowania”⁷. W przypadku twórczości Ficowskiego nie może być mowy o porzucaniu różnic na rzecz podobieństw, wariantów na rzecz inwariantów czy losów na rzecz historii. Świadczyć mogą o tym chociażby wiersze z tomu *Odczytanie popiołów*, lecz nie tylko. Jerzy Ficowski wszelkimi dostępnymi sposobami broni się przed triumfem uniwersalizmu w jakiegokolwiek postaci, a także przed wszelkimi przejawami totalizujących, zawłaszczających narracji.

⁷ E. Kosowska: *Dar i wino Darwina*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 43.

Także teoria ewolucji – jako wielka opowieść – zyskać więc musi w jego tekstach zupełnie inny wymiar. I rzeczywiście tak się staje.

Rozpoczynając szukanie ewolucjonistycznych pierwiastków w twórczości Jerzego Ficowskiego, od razu natrafimy jednak na dużą ilość różnego typu paradoksów, które w tym miejscu można tylko wypunktować. Należą do nich między innymi: zaskakujące połączenie tak silnie obecnego w twórczości pisarza nieodwracalnego czasu historii naturalnej (jako czasu ciągłych przemian) z czasem mitycznym (który cechuje wieczny powrót) czy zderzenie synchronii z diachronią – porównanie cyklu natury z czasem historii. Konflikt rodzi się także w konfrontacji zorientowanego na cel myślenia historycznego ze zorientowanym na przypadek myśleniem ewolucjonistycznym. Sprzeczności te są w gruncie rzeczy jednak tylko pozorne, a opozycje ulegają, jak to często ma miejsce u Ficowskiego, błyskawicznej dekonstrukcji. Wiele ze wskazanych powyżej problemów znika chociażby w momencie, w którym uświadamiamy sobie, że w myśli autora *Pisma obrazkowego* twardy rozdział między naturą a kulturą w ogóle nie ma racji bytu, podobnie jak inne binarne opozycje.

Jak jednak Jerzy Ficowski zмага się z dziedzictwem czy może raczej – piętnem Darwina? Diagnoza niskiego pochodzenia człowieka z całą pewnością nie ma dla niego charakteru pesymistycznego. Nie znajdujemy w myśleniu i pisaniu Ficowskiego „smutku darwinizmu”, odnajdujemy natomiast krytyczne spojrzenie na racjonalny podmiot z jego antropocentrycznymi skłonnościami i ciekawy – w łonie polskiej literackiej nowoczesności – projekt wyjścia poza klasycznie pojmowane myślenie humanistyczne. Spojrzenie to związane jest bezpośrednio z mającą wielki wpływ na architekturę świata i tekstu Ficowskiego – ewolucją.

Humanistyka nieantropocentryczna?

W pierwszej monografii, której przedmiotem stał się całościowy dorobek poetycki autora *Śmierci jednorożca*, Paulina Czwordon pisze

o „ekologicznym wymiarze twórczości Ficowskiego”⁸. Miałby się on przejawiać, po pierwsze, w swoistej „ekofilozofii”, stawiającej pytanie o relacje i zależności między różnymi formami życia, oraz, po drugie, w postawie zaangażowanej. „Ekofilozofia” w refleksji Czwordon zostaje doprecyzowana m.in. przez przymiotnik „ewolucyjna”. Wcześniej temat darwinowski w odniesieniu do twórczości Ficowskiego był podnoszony bardzo rzadko, a nigdy na szerszą skalę. To dość zaskakujące przeoczenie w obliczu ogromnej ilości wątków, które kierują w tekstach poety wprost ku zagadnieniu ewolucji i historii naturalnej.

Dopiero autorka *Empatii i obserwacji* zwraca w tym obszarze uwagę na jedną z kluczowych, moim zdaniem, dla twórczości Jerzego Ficowskiego kwestii, ujmując ją w ten oto sposób: „Koncentracja na formach nie-ludzkich: alternatywnych zmysłach, skalach wielkości i trwania lub też instynktach, nosi u Ficowskiego znamiona gestu antyantropocentrycznego, obok którego występują inne komplikujące kwestię prymatu człowieka”⁹, a w innym miejscu dodaje: „Samoświadomość człowieka jako wyniku ewolucji obecna jest w postawie podmiotu i znajduje ujście także w braku poczucia wyższości wobec zwierząt”¹⁰. Porządek władzy, w którym, w ujęciu badaczki, człowiek panuje nad całym światem organizmów żywych, zająć miałyby u Ficowskiego np. relacje „rodzinne”. Choć to oczywiście kolejne „kłamstwo humanizmu”, które tak trudno nam zdemaskować, następna pułapka pośród tych, w które stale wpadamy. Język – i poety, i krytyka – nie może wyzwolić się od antropomorfizujących gestów, symbolizmu, szukania w naturze sensu, który bylibyśmy w stanie odnaleźć, odkryć i odczytać.

Mimo celnych, poczynionych odrobinę mimochodem rozpoznań, wydaje się jednak, że tam, gdzie Paulina Czwordon mówi o empatii

⁸ P. Czwordon: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2011, s. 71.

⁹ Tamże, s. 65.

¹⁰ Tamże, s. 68.

i wrażliwości podmiotu na np. cierpienie zwierząt, wywodząc te właściwości z „najlepiej rozumianego człowieczeństwa”¹¹, sytuuje Ficowskiego w łonie starej dobrej humanistyki, z którą trudno pogodzić zdiagnozowany chwilę wcześniej gest antyantropocentryczny. Finalnie Czwordon ukazuje poetę jako autora „[...] «wierszy z przyrodą» na tle ogromu realizacji tego tematu w tradycji poetyckiej”¹², włączając Ficowskiego do tego grona wraz z Szymborską, Herbertem, Miłoszem, Pollakówną i innymi. Wreszcie autorka konstatuje: „Ten obszar rzeczywistości interesuje Ficowskiego po części tak, jak interesuje on poetów klasycyzujących [...]”¹³. „Nadzwierzętom” Ficowskiego nie do końca jednak po drodze z klasykami, a przyroda z całą pewnością nie stanowi jedynie tematu tej twórczości, wpisując się w tradycyjne realizacje motywu. Trudno się więc zgodzić z takim stwierdzeniem, nie tylko dlatego, by móc widzieć w Jerzym Ficowskim od razu rewelatora pojęcia humanizmu, który wyprzedzając późnonowoczesne rozpoznania, walczy o nową wizję świata, ujmowanego jako (za Bruno Latourem) wspólnota ludzkich i nieludzkich podmiotów sprawczych. Wydaje się jednak, że jest on na tym polu poetą dość szczególnym, który w żadnym razie nie aspiruje do bycia tylko autorem „wierszy z przyrodą”, ale w sposób świadomy prezentuje swój, rozpisany na różne teksty, literacki projekt, którego podstawą są kluczowe dla nowoczesności przewartościowania.

Czytając wiersze, prozę i szkice Jerzego Ficowskiego, można odnieść wrażenie, że w istocie mamy do czynienia z ciągłym wychodzeniem czy – bardziej dramatycznie – ciągłym przedzieraniem się do nowego paradygmatu, który, jak sądzę, można by po latach określić mimo wszystko mianem posthumanistycznego lub – nieco łagodniej, choć paradoksalnie – mianem humanistyki nieantropocentrycznej. W ten sposób toczy się w twórczości

¹¹ Tamże, s. 66.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 67.

Jerzego Ficowskiego ciągła walka o komplikację i nowe zdefiniowanie relacji między człowiekiem, a tym, co pozaludzkie.

Afirmacja nieludzkiego nie ma u Ficowskiego z całą pewnością charakteru naiwnego (nawet jeśli w przypadku niektórych tekstów odnosi się takie wrażenie, mija ono, gdy spojrzymy na ów projekt znacznie szerzej); nie ciąży ani w kierunku franciszkanizmu, ani sentymentalizmu, ani idei powrotu do natury spod znaku Rousseau. Nie mamy też z pewnością u Ficowskiego do czynienia jedynie ze zdumieniem zwierzęcą naturą człowieka, ale ze świadomą swej wagi i odpowiedzialności konfrontacją, która jest jedyną możliwością. Choć oczywiście zetknięcie z tym, co nieludzkie bywa piorunującym doznaniem, wykraczającym poza ramy językowych możliwości. Dla przykładu: czy *On Łoś* Ficowskiego nie przypomina nieco historii konia Nietzschego i druzgocącej z nim konfrontacji?

Paulina Czwordon ostatecznie uzasadnia i tłumaczy kształt relacji człowieka ze zwierzętami i innymi organizmami żywymi kategoriami kluczowymi w swoim odczytaniu Ficowskiego – empatią i wrażliwością, które z pewnością są tutaj bardzo ważne, ale, jak sądzę, w przypadku analizy problematyki stanowić powinny raczej punkt wyjścia, a nie dojścia. Uważam bowiem, że nie do tego ogranicza się specyficzny, raczej odosobniony, a zaryzykować można stwierdzenie, że i nowatorski, sposób myślenia i pisania Ficowskiego o człowieku i naturze, który z powodzeniem mógłby stanowić szczególnie interesujący przedmiot dla najnowszych badań z obszaru *animal studies* czy humanistyki nieantropocentrycznej. Nie jako przykład typowy i tradycyjny, ale raczej ukazujący nowoczesną, stopniową i mozolną, choć dramatyczną, walkę o przekroczenie konwencji, klisz, utartej symboliki i poszukiwanie nowego języka, który usytuuje człowieka w innej pozycji względem natury – nawet jeśli w ostatecznym rozrachunku ów język jest jedynie utopią, bo nie możemy opuścić własnego punktu widzenia czy perspektywy, to jego rola w konstruowaniu nowej rzeczywistości ludzkich i nieludzkich podmiotów jest ogromna. Bez stale podejmowanych prób wyjścia ku nowemu językowi, nie ma ona szans zaistnieć.

Nadzwierzęta z własnej nominacji

Czytając wiersze i prozę Ficowskiego, niejednokrotnie można odnieść wrażenie, że autor *Pantarei* mógłby być autorem słynnego, radykalnego i wielokrotnie powtarzanego zdania Donny Haraway: „Nigdy nie byliśmy ludźmi”¹⁴. Jest jednak autorem innego (zdobywając się na twierdzenie, nie tylko negację): „my/ nadzwierzęta z własnej nominacji”¹⁵. W ostatnim wydanym tomie poety znajdujemy takie oto dopełnienie otwartego dziesięć lat wcześniej projektu, swoisty „argument koronny”:

my nadzwierzęta
z własnej nominacji
my o zanikających ogonach instynktów
bo bez nich łatwiej nam trwać w upartym błędzie

sprzeciwiamy się naturze
którą to śwędzi
więc drapie się i wzdryga
np. przy pomocy tsunami
wtedy trochę giniemy
a pozostałym jest bardzo przykro¹⁶

Inkluzywne „MY” – tytuł i pierwsze słowo wiersza – zwiastuje wspólnotę, prawdopodobnie bliżej nieokreśloną wspólnotę ludzką (bo tylko ktoś do niej należący może wypowiedzieć „my”). Status jej potencjalnych członków zostaje jednak radykalnie zmieniony: Ficowski odbiera im ludzkie

¹⁴ D.J. Haraway: *We have never been human*. W: teje: *When species meet*. Minneapolis 2008, s. 2.

¹⁵ J. Ficowski: *MY*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 47.

¹⁶ Tamże.

imię, nadając nowe. Nie ma ludzi, są nadzwierzęta – nie ma więc odrębnej i wyjątkowej wspólnoty ludzkiej, jest natomiast społeczność istot żywych, podzielona tylko na klasę dominującą (nad-) i zdominowaną (zwierzęta). Ową stratyfikacją, na wzór społecznej, rządzi przemoc. Panujący nie zostali namaszczeni drogą demokratycznego wyboru, sprawują rządy „z własnej nominacji”, stając się dyktatorami, samodzielnie i w pełni autonomicznie ustalającymi formy władzy i podporządkowania.

Już w pierwszych kilku słowach wiersza Ficowski ujawnia polityczny charakter relacji pomiędzy człowiekiem a zwierzęciem czy też między człowiekiem a istotami żywymi, naturą, traktowaną jako całość. Nieuzasadnione uprzywilejowanie rządzących jest przedmiotem wielkiego wyparcia, które pozwala „nam” trwać „w upartym błędzie”. Wyparciu dopomaga ewolucyjny postęp od form niższych ku formom wyższym, gdzie zyskuje oblicze procesu rugowania z pamięci „zanikających ogonów instynktów”. Ta zakorzeniona w anatomicznej wiedzy metafora pokazuje jednak w istocie nie, jak znika, ale jak stale wraca to, co wyparte: uparte trwanie kości guzicznej, zwanej „ogonową”, będącej szczątkową postacią ogona u człowieka, jako jeden z koronnych dowodów na poparcie teorii ewolucji stale przypomina o ludzkiej uzurpacji, zagarnięciu władzy wbrew prawu natury. Zresztą, historia tego „upartego błędu” jest długa i fascynująca. Zacytujmy w tym miejscu za Marcinem Ryszkiewiczem, dla przykładu i dla przyjemności, stwierdzenie pewnej współczesnej Darwinowi niewiasty na temat teorii ewolucji: „Módlmy się, żeby to nie była prawda, ale jeśli to jest prawda, prośmy Boga, żeby się nie rozniosło!”¹⁷.

Animizowana „natura” w wierszu Jerzego Ficowskiego komunikuje swym kolonizatorom niezadowolenie – przejawia wyraźne tendencje niepodległościowe, uciekając się do radykalnych metod: „drapie się i wzdryga/ np. przy pomocy tsunami”. Zupełnie jak gdyby dla cierpiącej z powodu opresji człowieka natury bunt żywiołów był jedyną formą

¹⁷ M. Ryszkiewicz: *4 miliardy lat. Eseje o ewolucji*. Warszawa 2007.

ruchu emancypacyjnego. Wiersz kończy się lakonicznie i gorzko: „wtedy trochę giniemy/ a pozostałym jest bardzo przykro”. Niepoliczalne „trochę” podważa wartość niepowtarzalnej ludzkiej jednostki, drwi z indywidualizmu jako humanistycznego fundamentu. „Pozostali” nie mogą nic zrobić, nie mają żadnej mocy sprawczej, uzurpowana władza jako władza „z własnej nominacji” okazuje się zaledwie taką, której charakter rzeczywiście jest jedynie nominalny, a nie realny.

Ów uparty błąd, w którym rzekomo trwamy, jawi się jednak w tym miejscu także jako centralny, ukryty temat i zarazem cel humanizmu, o którym Peter Sloterdijk pisze jako o permanentnym „odbieraniu człowiekowi dzikości”¹⁸. Humanizm, według filozofa, zamknął drogę do odpowiedzi na kluczowe pytanie, czym właściwie jest człowiek. Jak czytamy w *Regułach dla ludzkiego zwierzyńca*, filozoficznej odpowiedzi na list o humanizmie Heideggera, „[...] etykieta humanizmu przypomina – w mylnej nieszkodliwości – o nieustannej bitwie o człowieka, staczanej w formie zmagania pomiędzy tendencjami bestializującymi i poskramiającymi”¹⁹. Człowiek zyskuje więc nie tylko panowanie nad światem natury, ale i sam staje się „hodowcą ludzi”, stale pracując na rzecz odbierania człowiekowi dzikości i czyniąc zeń zwierzę udomowione. Prawdopodobnie w podobny sposób kształtuje się też historia „własnej nominacji” i „upartego błędu”, o które posądza nas, nadzwierzęta, Jerzy Ficowski, ustawiając jednocześnie w pozycji podmiotów i przedmiotów bio- i zoopolityki.

Procesja Darwina

U podstaw krytycznego stosunku Ficowskiego wobec humanistycznego antropocentryzmu leży silne przekonanie, że różnica między człowie-

¹⁸ P. Sloterdijk: *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca*. Przeł. A. Żychliński. „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 1, s. 44.

¹⁹ Tamże.

kiem a zwierzęciem nie ma charakteru ontologicznego, a raczej jedynie gatunkowy. Pewność ta, stanowiąc punkt wyjścia krytyki, staje się jednocześnie impulsem dla projektu pozytywnego, który wydaje się skupiać w dziwnej i podejrzanej, bo z gruntu paradoksalnej, metaforze „procesji Darwina”, którą w sąsiedztwie „nadzwierząt z własnej nominacji” znajdujemy w ostatnim tomie poety. Choć w „procesji Darwina” zde-rzają się ze sobą teoria walki o byt oraz idea wspólnotowego pochodu, dla Ficowskiego nie ma tu sprzeczności. W przestrzeni niehumanicznych „innych” chciałby widzieć raczej symbiozę i ciągłość, nieradykalną, nieprzekraczalną różnicę, nawet jeśli ta ziejąca, nieco miejscami der-ridiańska przepaść ujawnia się na każdym kroku. Nie ma wątpliwości, że to najważniejsze elementy i zarazem cele postantropocentrycznego projektu Jerzego Ficowskiego.

Antyhierarchiczność jest – także w szerszym wymiarze – jedną z bardziej istotnych cech myślenia Jerzego Ficowskiego, na co wskazuje Paulina Czwordon w swojej monografii *Empatia i obserwacja*²⁰. Ficowski stale opowiada się przeciwko wszelkim relacjom dominacji i podporządkowania, traktując równość jako biologiczny punkt wyjścia, a hierarchię jako efekt nieodpowiednio przebiegających przemian, z którymi na różne sposoby próbuje walczyć w swojej twórczości, podważając systemowe skostnienia. Tego typu antyhierarchicznemu myśleniu Ficowskiego o świecie patronuje z pewnością Bruno Schulz – z charakterystyczną dla niego zachwianą hierarchią bytów – a także drugi z najważniejszych dla autora *Regionów wielkiej herezji* literackich punktów odniesienia: Bolesław Leśmian.

²⁰ Antyhierarchiczność i pokątność należą do najbardziej fundamentalnych właściwości poezji Jerzego Ficowskiego. Warunkują one – po pierwsze – wybór przestrzeni epistemologicznej wierszy, który pada niezwykle często na obszary pomijane lub wykluczane: już to wskutek nieuważności i uprzedzeń, już to z powodu przyzwyczajęń kultury i zastanych hierarchii

Kluczowa w tym kontekście, jak się wydaje, metafora „procesji Darwina” pochodzi z wiersza *Powrót Gutenberga*, jeszcze jednego utworu o idei potencjalności, która jest możliwością zarówno bycia, jak i niebycia. Ludzkie trwanie (przetrawanie) jest tylko możliwe, ewentualne, obwarowane warunkami, w każdym razie – niepewne:

a kiedy nie ma znaku
trwalszego niż my
nas też nie ma²¹

Potencjalność po raz kolejny wraca jako jeden z głównych tematów drążących twórczość i myślenie Ficowskiego. Wykonane „na zapas” i stworzone „w razie czego” litery Gutenberga, które „[...] nie zdążyły się jeszcze dorobić brzmień i imion”, zarazem są i nie są sobą, są własnym brakiem, ale mogą stać się obecnością. Nad wierszem unosi się więc możliwość „nowego”, „innego”, nieznanego, które jest i nie jest zarazem. W tę, znacznie szerszą, ideę potencjalności wpisana zostaje także ewolucja, „procesja Darwina”, w której jednokomórkowi „gwarzą gwarą przyszłych mędrców”:

więc na razie czekamy
na ewolucję
procesję Darwina
na jednokomórkowych
co gwarzą
gwarą przyszłych mędrców²²

To częsty u Ficowskiego ruch wyobraźni, którego celem jest, by:

²¹ J. Ficowski: *Powrót Gutenberga*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 40.

²² Tamże.

Pojąć znowu pierwszą kroplę mleka
i zaczynać swój dzień pierwszą kroplą,
w czworonożność zajrzeć człowieka,
by odgadnąć jego przyszłą lotność [...] ²³

Ciągle „zagłądanie” w przeszłość tego, co ludzkie, umożliwia mówienie o sobie: „ja bezskrzydły”²⁴, „bezlistny”²⁵, „wychodzę z głębi na mój brzeg”²⁶. Jednak nie tylko szczególna skłonność do odnajdowania w tym, co ludzkie, pierwiastków zwierzęcego czy – nawet szerzej – nieludzkiego, jest tutaj ciekawa. Zmiana statusu podmiotu, o której tu mowa, eksponuje specyficzny rodzaj bytu, który stale w tej twórczości powraca. Paradoksalne „bycie własnym brakiem”, które w tym wymiarze u Ficowskiego ujawnia się jako konsekwencja myślenia w kategoriach ewolucji, prowadzi ostatecznie do stałego odsłaniania się potencjalności bytu, jednocześnie całkowicie zmieniając jego formę. Nowoczesny podmiot Ficowskiego nigdy nie odnajdzie spójności, nie uznaje tego jednak za szczególnie dramatyczne. Nie znajdujemy tu prób ocalania rozbitej ludzkiej tożsamości, raczej zaskakującą afirmację stale ujawniającej się różnicy, wynikającej z pełnego przyjęcia historii naturalnej jako własnej, wraz ze wszystkimi – wypieranymi w kulturze – tego konsekwencjami, co doprowadza do radykalnej zmiany statusu podmiotu. Ciągłe odkrywanie obecności i braku, bytu i niebytu w jednym i tym samym, to kolejne oblicze dialektyki archeologa i grabarza.

Wróćmy jednak do wiersza z tomu *Pantareja*, w którym czytamy:

Gutenberg musi wrócić
niosąc nowe litery

²³ Tenże: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 35.

²⁴ Tenże: *Mnożące się w locie*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 18.

²⁵ Tenże: *Zabłądź tam*. W: tegoż: *Śmierć jednorożca*. Warszawa 1981, s. 254.

²⁶ Tenże: *Wyjście z lustra*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 231.

co nie zdążyły się jeszcze
dorobić brzmień i imion²⁷

Oczekiwanie powtórnego przyjścia Gutenberga osiąga w tekście wymiar niemal mesjański. „Stary zecer”, wielki kreator (który, jednocześnie jako postać dość groteskowa w swym tworzeniu liter na zapas mimo aktualnego braku zapotrzebowania, przypomina nieco przezornego Mendelejewa) ma przynieść nowe litery, jak przynosi się Nowy Testament, pośród starych ksiąg przechowujących „swoją sens w mauzoleach wymarłych uczonych”. Czekanie na Mesjasza-Gutenberga musi być więc oczekiwaniem na rewolucję, na zmianę porządku – ale na to, jak pisze poeta: „[...] nie ma jeszcze zapotrzebowania”. Wiersz kończy się jednak zadziwiająco. Na scenę wkracza bowiem zupełnie inny bohater, zupełnie inne oczekiwanie:

więc na razie czekamy
na ewolucję
procesję Darwina
na jednokomórkowych
co gwarzą
gwarą przyszłych mędrców²⁸

Dlaczego w jednym wierszu pojawiają się, mający ze sobą przecież niewiele wspólnego, Gutenberg i Darwin? Widzimy wyraźnie, jak w tekście wyłaniają się dwie strony, z których jedną można by nazwać stroną Darwina, drugą stroną Gutenberga. Strona Darwina byłaby stroną odkrycia, strona Gutenberga – wynalazku. Ta druga strona rewolucji, ta pierwsza – ewolucji. Utopijny obraz rewolucyjnego odnowienia, które

²⁷ Tenże: *Powrót Gutenberga*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 40.

²⁸ Tamże.

wywróci porządek świata, obraz powrotu Gutenberga przerysowanego w powrót Mesjasza, charakteryzuje typowa dla utopii temporalność, usytuowanie w przyszłości, podczas gdy podmiot tkwi w nieprzekraczalnym „jeszcze nie”, wpatrując się w widmo, które nadchodzi. Jeśli jednak „jeszcze nie”, więc „na razie czekamy/ na ewolucję”. W tym miejscu mamy oczywiście do czynienia z paradoksem, burzy się opozycja, sypią obydwie strony. Czekanie na rewolucję zmienia się w oczekiwanie na ewolucję, powolną przemianę, przypadkową mutację, która wydarzy się w sobie tylko znanym momencie.

W metaforze „jednokomórkowych co gwarzą gwarą przyszłych mędrców”, będącej efektem syntetycznego spojrzenia na historię naturalną, ewolucji odebrany zostaje jej przygodny charakter – nie kwestionuje już teleologii i celowości poprzez kategorie deterministyczne, wprost przeciwnie: zyskuje teraz wymiar teleologiczny. Podobnie zresztą jak w z gruntu oksymoronicznej „procesji Darwina”. Dlaczego na scenę wkraczają nagle ład i harmonia – i to tam, gdzie się ich najmniej spodziewamy?

Jak można zauważyć, dziwna teoria ewolucji, która pojawia się w *Powrocie Gutenberga*, to ewolucja wytrącona z diachronii, nawinięta na szpulę synchronii, dokonująca się gdzieś poza czasem, w wiecznym teraz. Ze szczytu drzewa Darwina nie ma przecież powrotu – jednokomórkowi już byli, mędrcy już byli (słabsi pomarli, silniejsi przeżyli – jak można by rymować w nieskończoność)²⁹. Ponowna ewolucja od początku mogłaby mieć

²⁹ Wróćmy na chwilę do osobliwej ewolucjonistycznej dendrologii, do drzewa Darwina, na którym ten pieczołowicie rozrysował konary specjacji. Czy owego drzewa nie mógłby opisywać wiersz Ficowskiego *Drzewo genealogiczne*?

Skrzypi
szubienica krzaczasta,
karuzela umarłych
pod niebem malowanym

miejsce dopiero po apokalipsie, czyli po absolutnym kataklizmie (są i takie naukowe teorie). Ale to już paradoks „ewolucjonistycznej apokatastazy”, palingenezy, która jednak metaforycznie zarysowuje się w tym wierszu. Jednorazowy proces, jakim jest ewolucja, zostaje włączony w tryby odnawiającej świat palingenetycznej repetycji, ujawniającej swoją dwukierunkowość (będącej zarazem ruchem w przód, jak i ruchem w tył). Ewolucja nigdy jednak nie mogłaby być stanem bezgrzeszności, bo, jak stwierdza Darwin, świat jest czerwony od kłów i pazurów. Można w tym miejscu zacytować Alfreda Wallace’a, który rozważa etyczne aspekty walki o byt, posługując się zresztą literackim przykładem:

Nawet tak dociekliwy autor jak profesor Huxley [...] w artykule *The Struggle of Existence* mówi o niezliczonych pokoleniach zwierząt roślinożernych, które były rozrywane na strzępy i pożerane przez drapieżniki [...]. I w zakończeniu pisze, że gdybyśmy mieli odpowiednio

farbą płomienia.
Trzeszczą gałęzie
pod ciężarem powieszonych,
pęka kora bolesna
Drzewo genealogiczne wolności
śmiercią owocujące.
W jego cieniu
chowamy się od pokoleń
ze swoim smutnym uśmiechem.
(J. Ficowski: *Drzewo genealogiczne*.
W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 34).

Drzewo gatunków – drzewo genealogiczne – drzewo-szubienica. Ten poetycki obraz, który rozgwieżdża się w dziesiątki znaczeń, interpretować można zapewne również jako znak ekonomii trwonienia istnień w ewolucyjnych procesach walki o byt. Od rozrzutności przyrody uginają się konary drzew genealogicznych, owocujących śmiercią, gdzie „[...] wieczny jest chrzest wapiennych skorup”.

wyostrzony słuch, moglibyśmy usłyszeć straszliwe jęki i zawodzenia, podobne tym, które usłyszał Dante u wrót piekieł³⁰.

Posługując się metaforą, można powiedzieć, że, paradoksalnie, piekło darwinowskiego świata jest puste, bo wina splamionych morderstwem zwycięzców zostaje unieważniona przez ogólne prawo walki o byt. Albo inaczej: piekła nie ma. Albo jeszcze inaczej: piekło jest tu. Choć „tu” jest i dość niewygodna dla czytelnika metafora „procesji Darwina”, do której trzeba powrócić.

Świat prozy i poezji Jerzego Ficowskiego jest światem, w którym stale ciągną procesje – pochody zwierząt, ludzkie korowody, procesje „czasu”, orszaki żałobne, kondukty historycznych wydarzeń i postaci. Ich liczba jest naprawdę znacząca, a upodobanie do nich zaskakujące. Warto wskazać kilka przykładów.

Z ciekawym przypadkiem nałożenia się na siebie dwóch zupełnie różnych „procesyjnych” motywów jest omawiane już opowiadanie *Gorissia*, pochodzące z tomu *Czekanie na sen psa*. Opis martwiejącego miasteczka rozpoczyna się od słów:

Nad goryskim rynkiem ciągnie się główny szlak odlotu ptaków i przez wszystkie pory roku widnieje tam na niebie szerokie pasmo wymiecione do białości przez pierzaste procesje³¹.

Szlak odlotu ptaków na goryskim niebie wprowadza w nastrój schyłkowości, który ulega stopniowej kondensacji, atmosfera w opowiadaniu zagęszcza się aż do sytuacji, w której stale odczuwalne czy wręcz narzucające się jest bycie w sąsiedztwie śmierci. Z czasem staje się oczywiste, że już nic w miasteczku nie pozostaje poza jej zasięgiem. Podkreśla to

³⁰ A.R. Wallace: *W cieniu Darwina*. Przeł. M. Ryszkiewicz. Warszawa 2008, s. 90.

³¹ J. Ficowski: *Gorissia*. W: tegoż: *Czekanie na sen psa*. Kraków 1970, s. 131.

jaskrawa i prosta analogia. Na obraz „pierzastych procesji” w końcówce opowiadania nakłada się obraz konduktu pogrzebowego, ukazującego jednocześnie sakralny, wspólnotowy i egzystencjalny wymiar procesji. Odlatujące ptaki wielokrotnie układają się Ficowskiemu w procesje. Kolejny przykład stanowić może wiersz *Przelot dzikich gęsi*:

W opadłym z ptactwa październiku
nocą zupełną
smuga ślepego blasku czy raczej
ornament zaoczny
w ociemniałych tunelach domysłu
przelatujące litanie czy raczej
procesje dźwięków
święty święty święty

supliki dzikich gęsi
modlitwa czystej biologii³²

Choć pojawiają się też innego typu „zoologiczne procesje”, „wywoływane” z pamięci, paradoksalnie statyczne, bo oglądane na zdjęciach. Tu procesja funkcjonuje nie tylko jako metafora wędrówki i przemijania, łącząc czas i przestrzeń, ale staje się także metaforą monotonnej jak ona sama opowieści, stopniowo i żmudnie tworzącej się narracji:

Szły przez nie [klisze – przyp. M.B.] zoologiczne procesje, nieporuszone karawany. Zmierzały przed siebie bez drgnienia wielbłądy i słonie, i była to chyba najdłuższa, najbardziej żmudna wędrówka zwierząt, peregrynacja pełna potencjalnego stąpania, które nie chciało się spełnić, pełna imitatywnych póz, będących ruchem wrośniętym w ziemię.

³² Tenże: *Przelot dzikich gęsi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 244.

[...] Opowiadały one teraz tę statyczną włóczęgę zwierząt, snuły bez epickiego oddechu monotonną opowieść [...] ³³.

W procesje układają się także wspomnienia, meandry pamięci, historyczne fakty, jak na przykład w wierszu *W imię ziemi*, w którym te specyficzne procesyjne ukształtowania zmieniają sposób, w jaki płynie czas – będąc wiecznym teraz, uniemożliwiają mijanie:

Idą wioliny i wanilie,
prokofiewy, jałowcowe dymy.
Juczne przybłądy zapachów.
Muzyki brzemienne.
Niosą tysiąc rzeczy,
których nie powtórzę.
Przeciągają na przełaj [...]

Idzie Egipt, idą śmiertelni rolnicy –
Zawsze obok nas, zawsze obok nas,
Zwracając ku nam nagie torsy ³⁴

Wiersz *Bursztynowe trwanie* po raz kolejny kieruje naszą uwagę ku „procesji Darwina”, której przykazanie brzmi w tym kontekście nie inaczej, jak tylko: „iść po trupach”:

Wieczny jest chrzęst wapiennych skorup:
idą nieśmiertelne gatunki
po trupach swoich pokoleń ³⁵

³³ Tenże: *Słodki zapach dzikich zwierząt*. W: tegoż: *Czekanie na sen psa...*, s. 58.

³⁴ Tenże: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 35.

³⁵ Tenże: *Bursztynowe trwanie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 67.

Przypomnijmy zakończenie wiersza *Powrót Gutenberga*:

więc na razie czekamy
na ewolucję
procesję Darwina
na jednokomórkowych
co gwarzą
gwarą przyszlých mędrców³⁶

„Procesja Darwina” jest najbardziej jaskrawym znakiem nagłego wtrącenia ewolucji w porządek synchronii i repetycji, co w bardzo podobny sposób ujawnia się w cytowanym powyżej wierszu *Bursztynowe trwanie*. Procesja jako popularna w wielu religiach (również antycznych i pierwotnych) forma kultu, święty rytuał, zawsze przynależy do czasu cyklicznego – czy to do kalendarza liturgicznego, czy też „kalendarza” mitycznego.

Szczególnie ważny jest wspólnotowy charakter rytuału – procesja, w antycznej Grecji zwana *pompa*, uwydatniała rolę oparcia, jakie silniejszy miał dawać słabszemu, krocząc z nim ramię w ramię. Procesja uświęca swoimi granicami terytorium. Obrazując ziemską drogę człowieka przez życie, staje się jednocześnie metaforą spacjalną i temporalną. Łączy wymiar horyzontalny, ludzki, i wertykalny, wyznaczający odniesienie do transcendencji. W ten sposób „procesja Darwina” zyskuje oczywiście charakter oksymoroniczny, poprzez zderzenie sacrum i profanum, immanencji i transcendencji, teleologii i braku celu, bezlitosnej rywalizacji i troski, wojny oraz pokoju.

Odcinając jednak procesję od jej rytualnego (świętego czy mitycznego) wymiaru, figura ta sama w sobie odpowiadałaby ewolucyjnej diachronii postępu. Słowo procesja, pochodzące od łacińskiego słowa *procedere*, zawiera w sobie nie tylko czasownik *cedere*, a więc „iść”, ale i cząstkę *pro-*, która odbija się w słowie echem postępu. Angielskie *procession*

³⁶ Tenże: *Powrót Gutenberga*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 41.

bywa tłumaczone także jako *advance*, a zatem „posuwanie się do przodu”, czysta postać progresu. Procesja jest więc zawsze wspólnym kroczeniem naprzód, ku nowemu, choć kroczący płacą za to ogromną cenę. I właśnie w ten sposób Ficowski zdaje się widzieć „procesję Darwina”. Skąd jednak może pochodzić to wewnętrznie sprzeczne wyobrażenie?

Mająca ogromny wpływ na myśl Jerzego Ficowskiego teoria ewolucji, którą stale zgłębia, próbując kolejnych literackich przetworzeń motywu, jawi się jako prawdziwe poznawcze wyzwanie, jakie przed poetą stawia natura. W metaforze „procesji Darwina” wyraźnie widać, że w twórczości Ficowskiego ewolucja nie jest jednak tylko kwestią literackiej *episteme*, ale także stale powracającym obrazem, drążącym jego wyobraźnię. Czy ukazane procesje, ciągnące przez czas i przestrzeń, nie wskazują na to, że Jerzy Ficowski w pomocniczych podręcznikowych rycinach, ilustrujących kolejne stadia ewolucji człowieka, mógł zobaczyć obraz ludycznego korowodu, którego uczestnicy poruszają się jeden za drugim, począwszy od małych człekokształtnych, poprzez neandertalczyka, aż po kroczącego na ich czele *homo sapiens sapiens*? Poeta poddał się być może estetycznemu działaniu doskonale znanego wszystkim schematycznego obrazu ewolucji człowieka, rozpowszechnionej figury, przedstawiającej antropogenezę jako „drabinę bytów”, w której przedstawiciele poszczególnych stadiów rozwoju podążają za sobą jakby w procesji, po „trupach pokoleń”. Ewolucyjny schemat przestał być jedynie obrazującym teorię biologicznym wykresem, a stał się w poetyckim polu widzenia dziełem sztuki uwieczniającym pochod, procesję, korowód, którego każde ogniwo jest śmiertelne, niczym w średniowiecznych alegoriach *danse macabre*, z zupełnie innego – teologicznego – porządku.

Ewolucjonistyczne myślenie o człowieku stawia go na szczycie drabiny bytów jako najbardziej zaawansowane stadium rozwoju organizmów żywych, aktualny efekt pracy ewolucji. U Ficowskiego jest jednak inaczej. Myślenie w kategoriach teorii Darwina przywraca człowieka naturze, ściągając go z pozycji uprzywilejowanej, podkreślającej jego wyjątkowy charakter. Ficowski zmienia więc sens obrazu, popularnej ryciny, która

stając się procesją, przestaje być drabiną, tracąc swoją gradacyjną formę. Na wzór *danse macabre* zrównuje uczestników pochodu. Ficowski wykazuje niezwykłą wprost i uporczywą skłonność do zacieśniania więzów między ludzkim i nieludzkim, do budowania wspólnoty różnego typu podmiotów. To więc procesja, w której człowiek, krocząc ramię w ramię z przedstawicielami innych gatunków, wyzbywa się gatunkowego egoizmu, a w której walka o byt jest ceną za wspólną drogę naprzód.

Ta paradoksalna i utopijna wywrotka ukazuje jednak po raz kolejny przeświecenie wierszy Ficowskiego jako świat, w którym na plan pierwszy wysuwa się *zoe* – „życie w sensie egalitarnym”³⁷, jak określi to greckie pojęcie Monika Bakke – ustawiając się przeciwko humanistycznemu wyparciu. „Życie [...] rozumiane jako *zoe*, biologiczne życie, toczy się bez względu na indywidualne śmierci, mnoży się wszędzie w swojej bezrozumnej intensywności i mnogości form, w afekcie!”³⁸ – pisze badaczka w tekście zatytułowanym *Między nami zwierzętami*. Podobnie u Ficowskiego: *zoe* zrównuje jednokomórkowych i przyszłych mędrców, będąc nieokiełznaną intensywnością. W jednym z wierszy, pochodzącym z tomu *Pantareja*, czytamy:

gawrony przedwieczne
mnożące się w locie [...]
chórem chmarą jednokierunkową
zwiastują gęściej i gęściej
nie na moją wiarę

a ja bezskrzydły przytakuję [...]”³⁹

³⁷ M. Bakke: *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?* „Teksty Drugie” 2011, nr 3, s. 199.

³⁸ Tamże: *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2, s. 233.

³⁹ J. Ficowski: *Mnożące się w locie*. W: tegoż: *Pantareja...*, s. 18–19.

Nawet jeśli zdarza się, że kolejne próby Jerzego Ficowskiego, związane z wychodzeniem poza antropomorfizujący język, kończą się fiaskiem, najistotniejsze wydają się starania o przełamanie reżimu antropocentrycznego myślenia. Według Moniki Bakke owo przełamanie oznacza „kres człowieka osamotnionego”⁴⁰, który został radykalnie zredukowany do samego siebie. Ficowski, ze swoją paradoksalną „procesją Darwina” i eksponowaniem burzliwych losów gatunkowej wspólnoty, zdaje się sytuować blisko tego przekonania. W ten sposób wyzwanie nieantropocentrycznego myślenia z całą pewnością staje się wyzwaniem etycznym, a „procesja Darwina” – istotnym dla całej myśli i twórczości poety – projektem, nawet jeśli utopijnym.

Język oka

Czas na nurtujące pytanie: jakie miejsce w swojej „procesji Darwina” wyznacza Jerzy Ficowski językowi, literaturze, poezji, sztuce, poecie, artyście?

Sam Karol Darwin nie wyznaczył działalności artystycznej konkretnego miejsca w swoim systemie, choć, jak pisze Ryszard Koziołek w szkicu zatytułowanym *Biologia literatury*, „[...] jakby bronił sztuki przed konsekwencjami własnej teorii”⁴¹. Nie mógł jednak myśleć o niej z pewnością inaczej, jak tylko o efekcie pracy mechanizmów ewolucji, co Koziołek ujmuje następująco: „Z ewolucyjnego punktu widzenia literatura jest dyskursywną dyspozycją gatunku ludzkiego, która zwiększa nasze szanse na przetrwanie”⁴², a w innym miejscu:

Postrzegana w tej perspektywie funkcja literatury nie polega na doskonaleniu technik reprezentacji lub ekspresji, ale jej walor sprowadzałby

⁴⁰ M. Bakke: *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań 2010, s. 87.

⁴¹ R. Koziołek: *Biologia literatury*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1, s. 63.

⁴² Tamże.

się do wzmacniania zdolności adaptacyjnych człowieka. A skoro nie wiadomo, jaka odmiana i funkcja języka przyda nam się z perspektywy długiego trwania, to wszelkie odmiany dyskursu sztuki są hazardem, rozrzutnością, z jaką gatunek antycypuje nieznane warunki swego przyszłego losu⁴³.

To pragmatyczne rozumienie wpisuje literaturę i pisarza w horyzont użyteczności. Literatura o tyle będzie z tej perspektywy pożądana, o ile będzie miała swój walor praktyczny, szacowany oczywiście w perspektywie długiego trwania. Podobnie będzie traktował język, utożsamiany niejednokrotnie przez Richarda Rorty'ego z darwinizmem pragmatyzm, jako użyteczne narzędzie konieczne do przetrwania. Stawką tak języka, jak i literatury, nie jest więc w tym kontekście adekwatne przedstawianie świata, reprezentacja czy oddziaływanie, jest nią skuteczne działanie na rzecz przetrwania.

[...] można by równie dobrze mówić ślepemu o kolorach jak osobie, która nigdy nie wyjechała poza Europę, o całkowitej odmienności krajobrazu tropików [...]. Musisz więc wybaczyć wszelkie urywane zdania i do tego źle sformułowane⁴⁴.

– pisał podekscytowany Karol Darwin na początku podróży na Beagle do ojca, snując swoją apologię doświadczenia, a przede wszystkim potencjału władzy wzroku, bezwzględnie dominującej nad mocami języka i właściwościami literackiego przedstawienia. Kalekie zdania nie mogły pretendować do opisu niezwykłej rzeczywistości.

Wiersz Jerzego Ficowskiego *Oko w oko z pawicą grabówką* (*Saturnia pavonia* L.), należący do tryptyku *Atlas motyli krajowych*, mógłby

⁴³ Tamże, s. 64.

⁴⁴ K. Darwin: *Listy wybrane*. Warszawa 1999.

z powodzeniem stać się częścią kolejnego listu przyrodnika z Beagle. Przyroda atakuje zmysły. Ślepe, barwne oczy ze skrzydeł motyla znajdują się w polu widzenia oka ludzkiego, które nie ulega hipnotycznemu pięknu. Widzi więcej, funkcjonalnie, procesualnie, krytycznie, odkrywczco jak oko Darwina:

dosięgła mnie celnie
granulkami żrenic
ślepotą bystra oczu

ani mrugną
na licach
nastroszonych skrzydeł

nie są by patrzeć
lecz aby widziano
ich błękit czuwający
ich piwną bezsenność
ich zamiar sowy
pogroźkę parzystą

tak natura maluje
diabła łagodności
przed którym
nie drżą tylko
niedowiarki kwiatów⁴⁵

Tytułowe spotkanie oko w oko to spotkanie dwóch zupełnie różnych narzędzi adaptacyjnych, owoców pracy ewolucji: wyspecjalizowanego

⁴⁵ J. Ficowski: *Oko w oko z pawicą grabówką*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 212.

oka ludzkiego oraz pawich oczek ze skrzydeł nocnego motyla, elementu ubarwienia odstraszaającego, które chroni przed drapieżnikami. Ta sama natura, która „maluje diabła łagodności”, oprócz funkcjonalnego charakteru, pozostawiając jeszcze estetyczny naddatek, poecie pozwala widzieć więcej, nie tylko tyle, by wystarczyło w walce o przetrwanie. Przede wszystkim pozwala doświadczać świata „oko w oko”.

Stale w twórczości autora *Śmierci jednorożca* natykamy się na próby przełamania szowinizmu gatunkowego, wyjścia poza logocentryzm, poza antropomorfizujące spojrzenie, poza antropocentryczny punkt widzenia. O próbie innego spojrzenia na problem gatunku świadczą liczne teksty, w których widoczne jest przekonanie Jerzego Ficowskiego o tym, że natura jest przestrzenią współistnienia pojedynczych, zupełnie niepowtarzalnych i wyjątkowych osobników, którzy nie są ukazywani jedynie jako egzemplarze danego gatunku. *Atlas motyli krajowych* Ficowskiego nie zawiera syntetycznej charakterystyki gatunku, ale opisuje indywidualne, poetyckie spotkanie z pojedynczym osobnikiem. Pojęcie gatunku i inne podobne makrokategorie Ficowski wyraźnie zdaje się łączyć każdorazowo z obszarem wiedzy, nie zaś z rzeczywistością, co wyjaskrawia ich arbitralny, „nienaturalny”, pojęciowy charakter. Wyraźną konsekwencją owej niechęci jest często spotykana u Jerzego Ficowskiego predylekcja do nominalizmu, mimo taksonomicznej, linneuszowej pasji niewiele jednak mającego wspólnego z pozytywistycznym deskrytywizmem.

Wróćmy jednak do oka, które bywa także drapieżnikiem. Budowa oka, ewoluująca od najprostszego narządu wzroku rozróżniającego tylko światło i ciemność, aż do form bardzo złożonych, stanowi jeden z elementów adaptacyjnych, który czyni istoty żywe coraz to lepiej przystosowanymi do środowiska. Oko, jako istotne orędzie w walce o byt, może sprawić, że ofiara prędko znajdzie się w polu widzenia, a więc, mówiąc kolokwialnie, „na talerzu” czy nawet – „na widelcu”. Świetnym przykładem niech będzie wiersz *Trawienie*. Posługując się tekstową metaforą, podległe animizacji oczy składają niezliczoną ilość

larw spojrzenia na elementach świata, doprowadzając do absolutnej aneksji przestrzeni. Odbywa się wielkie polowanie, po nim pożeranie, a wszystko według prostej ekonomii drapieżnika. Złowieni spojrzeniem zostają słabsi – „nieme ryby rzeczy/ ptaki gestów/ owoce form”:

Oczy furkoczą rzęsami,
siadają na wszystkim:
roją się wnętrzości widnokręgów
od brzęku i podejrzeń.
Mrużą się oczy.
Brzęk ustaje.
Ale larwy widzenia
tuczą się, trawią miazgę świata:
złowione w siatkówkę
nieme ryby rzeczy,
ptaki gestów,
owoce form.
Milczą zużyte powierzchnie.
Gasną upstrzone odległości.
Rozkłada się trująca oczywistość.
Wzrok szuka świeżego mięsa,
jest głodny!
Umyjcie świat ciemnością
przed widzeniem!⁴⁶

O czym w gruncie rzeczy opowiada Ficowski, posługując się darwinowską figurą naturalnego agonu i tworząc historię akomodacji oka drapieżnika szukającego świeżego mięsa? Fundująca całą tekstową metaforę synestezja pochodzi oczywiście od wyrażenia „pożerać wzrokiem”, które, animizowane, staje się tu prawdziwym, trawiącym świat drapieżnikiem. Wydaje się

⁴⁶ Tenże: *Trawienie*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 60.

jednak, że wzrok w *Trawieniu* staje się przede wszystkim metaforą poznania, naukowego oglądu, w polu widzenia bowiem „rozkłada się trująca oczywistość”, stale dokonywana jest zabójcza dla świata autopsja. Widoczny jest wyraźny podział na podmiot i przedmiot poznania, oglądającego i oglądanego. Usytuowanie w pozycji patrzącego podmiotu, a więc w tym przypadku i podmiotu wiedzy (łacińskie *theorein* znaczy wszak patrzeć na coś, oglądać), czyni drapieżnikiem, panem, dzierżącym władzę nad światem ożywionym i nieożywionym – bezradnymi, biernymi, „niemymi rybami rzeczy/ptakami gestów/ owocami form”. Końcowy paradoksalny postulat „umyćcie świat ciemnością/ przed widzeniem” wybrzmiewa krytyką wymierzoną w tę specyficzną ludzką „władzę wzroku”, która tu bezpośrednio skojarzona jest z totalitarną i brutalną władzą ludzkich podmiotów (jako podmiotów poznania) nad światem, który, tracąc wszystkie tajemnice, wszelką „własność”, cały wchodzi w posiadanie człowieka. To nie może być „oko poety”.

Tymczasem Paulina Czwordon traktuje obserwację jako najważniejszą, obok empatii, cechę świadczącą o specyfice twórczości pisarza⁴⁷. I rzeczywiście chyba tak jest, z tym że obserwację koniecznie należy w tym miejscu odróżnić od badawczego spojrzenia działającego z pozycji siły racjonalnego podmiotu, któremu Ficowski stale się sprzeciwia. Tym samym opowiada się raczej za doświadczeniem, które zrywa z dystansem między podmiotem a światem, doprowadzając do radykalnego zbliżenia. Jako poeta wystrzega się badawczego spojrzenia⁴⁸, należącego do racjonalnego podmiotu,

⁴⁷ Obserwacja, będąca „systematycznym, planowym, celowym i selektywnym spostrzeganiem przedmiotów i zjawisk”, stanowi nie tylko o zewnętrznosci, ale i o dystansie podmiotu. W poezji autora *Ptaka poza ptakiem* odpowiada ona za skupienie i uważność, dogłębnosc i wnikliwość poznania, nie przechodząc nigdy w poczucie wyższości wobec obserwowanego obiektu

(P. Czwordon: *Empatia i obserwacja...*, s. 20).

⁴⁸ Inaczej niż w młodości. Jak czytamy w wywiadzie udzielonym w 1971 roku Krystynie Nastulance:

Byłem ongiś zapalonym entomologiem i nigdy nie przypuszczałem, że będę się zajmował literaturą. Mając piętnaście, szesnaście lat, całe dnie spędzałem na podglądaniu pewnego owada, w rezultacie

nieustannie marzącego o zdobyciu wiedzy, manifestując przy tym ludzką władzę. Zrywa z logocentryzmem. Cierpliwie wystawia się na doświadczenie⁴⁹, z dojmującą, istic darwinowską pewnością i pokorą przekonując, że nigdy nie będzie dane nam uchwycić stabilnego stanu natury.

Teraz już zdecydowanie łatwiej ustalić miejsce poety w „procesji Darwina”. Poetą byłby ten, kto wyłania się z ewolucyjnego procesu jako obdarzony szczególną umiejętnością widzenia i doświadczania świata, tak jak w wierszu *Wyjście z lustra*, gdzie podmiot nie patrzy na przedmiot, ale „idzie na spotkanie/ widoków niepowtarzalnych”, podobnie jak stanął *Oko w oko z pawicą grabówką*:

Wychodzę z głębi
na mój brzeg
otrząsam się
z dwóch kropli
podobieństwa
idę na spotkanie
widoków niepowtarzalnych⁵⁰

Główną właściwością poetyckiego oka jest jednak dla Ficowskiego zdecydowanie zdolność widzenia poprzez warstwę czasu, oko poety

czego powstało studium pod tytułem *O trybie życia, chwytaniu much na pożywienie i budowaniu norek w ziemi oraz rozmnażaniu się pewnego gatunku osy ziemnej*

(*Światy kolorowe*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Krystyna Nastulanka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wyb. i oprac. P. Sommer. Sejny 2010, s. 576).

⁴⁹ Twórczości Jerzego Ficowskiego w perspektywie doświadczenia swoją książkę poświęciła Maria Kobielska, skupiając się szczególnie na tekstach poświęconych Zagładzie. Zob. M. Kobielska: *Nastrajanie pamięci. Artystyczna doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków 2010.

⁵⁰ J. Ficowski: *Wyjście z lustra*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 231.

jest tu z całą pewnością okiem archeologa-darwinisty, który nie bada, a doświadcza:

Pojąć znowu pierwszą kroplę mleka
i zaczynać swój dzień pierwszą kroplą,
w czworonożność zajrzeć człowieka,
by odgadnąć jego przyszłą lotność [...] ⁵¹.

Między „pojęciem pierwszej kropli” a rozpoczynaniem dnia „pierwszą kroplą” zachodzi proces, z którym w tej twórczości mamy do czynienia bardzo często – uwewnętrzniania tego, co zewnętrzne. Jerzy Ficowski z całą pewnością postrzega świat i literaturę jako „terytorium doświadczenia”, które według Ryszarda Nycza:

[...] wymyka się opisowi w dualistycznych kategoriach podmiotu stojącego naprzeciw świata, tej i tamtej strony, wnętrza i zewnątrz, reprezentacji oraz uprzedniego i niezależnego wobec niej podmiotu.

Daje się ono ująć raczej, można powiedzieć, jako terytorium inherentnie pograniczne, tzn. takie, w którego centrum znajduje się granica pojęta wszakże jako próg, obszar liminalnego zapośredniczenia, w którym to, co zewnętrzne, zostaje uwewnętrznione, a część uważana za najbardziej własną odsłania zewnętrzne pochodzenie; jako zwrot na sprzężenie ludzkiego i pozaludzkiego, konceptualno-językowego z doznaniowo-afektywnym; splot tego, co hybrydyczne i nietożsame. Tekst jest tu nie tyle obiektem czy partnerem, ile przede wszystkim przewodnikiem: jako nie tylko medium czy przekaznik, ale także mediator, który – będąc pomiędzy – niejako wypracowuje to, co zapośrednicza (Debray); następnie jako ten, kto idąc przodem, wskazuje kierunek czy toruje drogę; wreszcie jako rodzaj bedekera po nowo odkrytych drogach i bezdrożach doświadczenia ⁵².

⁵¹ Tenże: *W imię ziemi*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 35.

⁵² R. Nycz: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012, s. 12.

Pozostaje jeszcze do rozwiązania kwestia języka jako podstawowego atrybutu poety. Wcześniej wskazane przykłady poetyckiego widzenia i doświadczania świata oraz znikoma na tle całej twórczości ilość tekstów autotematycznych, dotyczących procesu twórczego, bycia poetą i samej sztuki świadczyć mogą o swoistym przeniesieniu punktu ciężkości. Język jest dla Ficowskiego atrybutem niejako naturalnym, w którym poeta dokonuje setek operacji, tworzy neologizmy, działa w warstwie brzmieniowej, do cna eksploatując i poszerzając jego możliwości (co wielokrotnie zauważali komentatorzy twórczości Jerzego Ficowskiego). Zawsze jednak, marząc o odkryciu, w zgodzie z ruchem wyznaczonym przez archeologiczne i paleontologiczne pasje, stwarza dla siebie rzeczywistość.

Wydaje się jednak, że zarówno literatura, jak i język są dla Ficowskiego – ujmując rzecz z darwinowskiej perspektywy – przede wszystkim formą instynktu przetrwania, bo „kiedy nie ma znaku/ trwalszego niż my/ nas też nie ma”. W podobny sposób realizuje się silny wewnętrzny imperatyw dotyczący ocalania pamięci o traktowanych na równi przez prawo przemijania i pióro poety ludziach, rzeczach, „wymarłych gatunkach”⁵³. Język i literatura funkcjonują w ten sposób na przykład

⁵³ Jeden z ciekawych kontekstów stanowić może wiersz Jerzego Ficowskiego zatytułowany *Zwierzęta z Lascaux*, który ukazuje ambiwalentną pozycję człowieka w procesie ocalania śladów przeszłości:

i jeszcze raz zdychają
wymarłe gatunki [...]

osaczona zwierzyna
dobijana
naszym celnym widzeniem
broczy ostatnią barwą wlecze się
w zaoczność

w której przebiegła cało
mroki tysiącleci

(J. Ficowski: *Zwierzęta z Lascaux*.
W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 285).

w roli narzędzia do ocalania kultury cygańskiej, która, istniejąc niemal zupełnie poza pismem, nie przystosowała się do warunków środowiska na tyle, aby w całości przetrwać, ocalić swoją tradycję i historię.

Wizja języka jako użytecznego narzędzia jest sprzeczna z koncepcją języka jako przestrzeni adekwatnego przedstawienia rzeczywistości, z czego doskonale zdaje sobie sprawę Ficowski – tłumacz i badacz twórczości Brunona Schulza, autor kafkowsko-surrealistycznych opowiadań. Sprzeczna jest jednak także z koncepcją literatury jako autonomicznej fikcji, na temat której Jerzy Ficowski zawsze ma złe zdanie, nie potrafiąc myśleć o literaturze jako oderwanej od życia.

Literatura staje się więc dla pisarza obszarem doświadczania, odkrywania i ocalania, a także – co szczególnie ważne – przestrzenią stwarzania rzeczywistości jako wspólnoty ludzkich i nieludzkich podmiotów, poprzez stałe próby opuszczania antropocentrycznego stanowiska, negowania silnego podmiotu, wykraczania poza granice racjonalizmu, przełamywania myślenia i mówienia o człowieku jako przeszłym, teraźniejszym i przyszłym hegemonie, który rządzi światem, wykorzystując go stosownie do własnych potrzeb i ze względu na własne korzyści. To właśnie, według Ficowskiego, rola i miejsce poety w „procesji Darwina”, o czym pisze wprost w jednym z wierszy, po raz kolejny burząc hierarchię istot żywych poprzez wskazanie na językowe i poetyckie właściwości człowieka jako występujące jedynie „zamiast” cech przystosowawczych innych gatunków, nie zaś predysponujące do pełnienia władzy nad naturą: „i sam zaśpiewam zamiast/ pofrunę popełzną popłynę”⁵⁴.

Tutaj doprowadziła droga po twórczości Jerzego Ficowskiego pod przewodnictwem grabarza i archeologa, poczynawszy od nowoczesnej krytyki racjonalizmu i oddalenia się od paradygmatu romantycznej archeologii, aż po próby wyjścia poza antropocentryzm, gdy jednak, mimo wszystko, język staje się najważniejszym narzędziem stwarzania nowej rzeczywistości.

⁵⁴ Tenże: *Pantareja*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 63.

ZAMIAST ZAKOŃCZENIA: DOSKONALENIE PRZEZROCZYSTOŚCI

Lewe strony widoków

„Różowe brzuchy kamieni karmią ziemię wilgocią. Reszki orłów, sów i wróbli, wstydlivy tyłek księżycy – moja opaczna monarchia: lewe strony widoków dostrzegalne psim węchem”¹ – tak Jerzy Ficowski zaczyna jedną ze swoich małych próz poetyckich. Wiemy, co jest reszką, dostajemy wskazówkę, co jest orłem. Trzeba więc poradzić sobie z rozwiązaniem elementarnego równania z jedną niewiadomą. Jeśli rewers jest „lewą stroną widoku”, awers jest tym, co widzialne, co ukazuje się ludzkiemu spojrzeniu. Niewiadomą w naszym równaniu wydaje się więc rzeczywistość, która nie istnieje tu inaczej, jak tylko wyłaniając się z połączenia tego, co widzialne i tego, co niewidzialne. Rzeczywistość w wierszu jest zatem monetą, a więc – w gruncie rzeczy – stawką, o którą toczy się gra.

Sprawdźmy jednak, co kryje się „tam”: „Tam puszczasz swojego psa – rzuca się wpław i aportuje, niosąc ci w pysku upolowany widnokrąg. Tam spokój i prawo istnienia zapewniają mimikry i symulacje. Mieszkaniec zieleni może sobie pozwolić najwyżej na czerwoną wątrobę.// Udające śmierć ubiera się w sztywny bezwład. Udające nicość pograża się w tłach. Udające drapieżność – jastrzębieje szponiasto”². „Tu” jest ewokowane zaledwie

¹ J. Ficowski: *Lewe strony widoków*. W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 55.

² Tamże.

przez nieustannie pojawiające się w tekście w pozycji anafory słowo „tam”. Czym jest „tu”? Jeśli jest tym, co widziane, musi być jednocześnie światem podmiotu, ustanawianym przez jego oko i pole widzenia. Jawiące się jako najzupełniej opozycyjne, „tam” jest światem poza podmiotem, poza polem jego widzenia, autonomiczną rzeczywistością, samoistnym światem natury, którą można zaledwie przeczuć „psim węchem”. Pies jest zresztą pozornym mediatorem między tym a tamtym światem – udomowiony, na usługach człowieka jak szpieg, zostaje wysłany pod pretekstem aportu na drugą stronę. Kiedy jednak przekracza granicę ludzkiego spojrzenia, przechodzi z awersu na rewers rzeczywistości, aport zmienia się w dzikie polowanie, symboliczny powrót do natury. Potulnie wraca jednak tylko z „upolowanym widnokresem”, nie przynosząc zatem nic więcej z tamtej strony. Prawo podmiotu zamyka się w kręgu widzenia, którego nie można przekroczyć, albo raczej przewidzieć.

Jeśli „[...] tam – pod spodem, z lewej strony – jest resztką barw w ostatnim schronieniu rzeczy niepodległych kompromisom”³, tamta strona wydaje się stroną bezwarunkowej i bezkompromisowej prawdy, ta – ustalić się może jedynie jako efekt negocjacji, która zakłada ciągłe ustępstwa. Łacińskie *compromissum* znaczy jednak tyle co „coś wzajemnie obiecanego”, po stronie widzialnego trzeba brać więc rzeczywistość tylko na wiarę w obietnicę, że jest ona właśnie taka, jaka się zjawia w polu naszego widzenia. I że jest jakaś tamta strona monety, której nigdy nie zobaczymy, trwale dla nas niedostępna, bo „porasta bielmem cywilizowanych instynktów”⁴.

Rzeczywiście: dwie strony monety mogłyby oznaczać stronę niedostępną prawdy i stronę jedynie dostępną pozorów. Mogłyby, gdyby porządek pozorów nie kolonizował także strony prawdy.

³ Tamże.

⁴ Tamże.

Tam spokój i prawo istnienia zapewniają mimikry i symulacje. Mieszkaniec zieleni może sobie pozwolić najwyżej na czerwoną wątrobę.

Udające śmierć ubiera się w sztywny bezwład. Udające nicość pograża się w tłach. Udające drapieżność – jastrzębieje szponiasto⁵.

– czytamy w *Lewych stronach widoków* o tej niezwyklej odmianie *performance'u*, teatralnym spektaklu natury, dla której, jak się okazuje, nie ma nic bardziej naturalnego niż udawanie. I nie mamy już wątpliwości, że ani po tej, ani po tamtej stronie nie istnieje „stopień zero rzeczywistości”, a już na pewno w żaden sposób nie jesteśmy sobie w stanie go wyobrazić. Burzy się więc mur między stroną podmiotu i stroną rzeczywistości, stroną znaku i stroną rzeczy, widzialnego i niewidzialnego, sztuki i natury. Po lewej stronie także nie ma rzeczywistości samej w sobie, jest naśladowanie i symulacja, przestrzeń znaków. Choć więc przeczuwa się lewą stronę, w gruncie rzeczy strona jest tylko jedna – ta. Jak to zwykle u Ficowskiego, pozostaje jednak wiara w tajemnicę i okrycie:

Tylko czasem wiatr rozdmuchuje sierść powszedniego i odsłania na jedno rozwianie olśniewające pierwotniaki kolorów.

Niech będą pochwalone popielatoskrzydłe anioły stróże Mimikry. Pod każdym swoim piórkiem przenoszą żdźbło prawdomównej tęczy⁶.

Modlitwa pochwalna na cześć aniołów Mimikry chwali w istocie w naturze sztukę, gdzie prawda jest obecna tylko jako „żdźbło prawdomównej tęczy”, a więc małej smugi na niebie, która jest (tylko i aż) najjaskrawszym ze wszystkich znanych człowiekowi widm i pozorów. Tym zatem jest

⁵ Tamże.

⁶ Tamże.

owa utopijna „niepodległa kompromisom” „resztką barw” – złudzeniem, marną obietnicą dla oczu, która oczywiście jest obietnicą bez pokrycia.

Tematem *Lewych stron widoków* jest – z jednej strony – kryzys władz poznawczych podmiotu, z drugiej – zakwestionowanie istnienia autonomicznej rzeczywistości, która może być poznawana, może być źródłem prawdy i, niezależnie od podmiotu, skrywać jakiekolwiek tajemnice. Znowu docieramy do momentu, w którym Ficowski, choć wciąż snuje swoje marzenie o tym, że jest inaczej, właściwie zdaje się powtarzać za Nietzschem słowa słynnego tekstu *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*:

[...] czym w ogóle jest dla nas prawo natury? Nie jest nam znane w sobie, lecz tylko przez swe skutki. [...] rzeczywiście jest nam znane tylko to, co sami wnosimy. [...] My wszelako wytwarzamy je [wyobrażenia – przyp. M.B.] w sobie i z siebie z taką koniecznością, z jaką pajak snuje swą sieć⁷.

Pokazując naturę jako przestrzeń mimikry i symulacji, Ficowski podkreśla znakowy charakter rzeczywistości, budując po raz kolejny swoją krytykę przezroczystości.

I znowu, pragnienie przezroczystości sytuowałoby się po stronie pragnień archeologicznych – likwidacji kolejnych warstw zapośredniczeń – po to, by dojść do rzeczy samej. Tym jednak, do czego się faktycznie znowu dochodzi, jest konstatacja, że dalsza droga jest niemożliwa, bo widzenie, doświadczenie i rozumienie napotykać na przeszkodę.

Okno na świat

By dowiedzieć się czegoś więcej na temat charakterystycznych dla Jerzego Ficowskiego strategii przedstawiania, należałoby z pewnością postawić problem perspektywy, kąta patrzenia czy punktu widzenia. To zatem pytanie o – metaforycznie rzecz ujmując – najzupełniej własne „okno

⁷ F. Nietzsche: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: tegoż: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993, s. 194.

na świat”, z którego widzi się rzeczywistość i w którym ukazuje się własny, subiektywny obraz tego świata. W poszukiwaniach odpowiedzi, najrozsądniejszym wyborem jest chyba udanie się tropem jednego z opowiadań z tomu *Czekanie na sen psa*, którego tytuł wydaje się dla interesującego nas problemu obiecywać najwięcej, kusząc nas i zwodząc.

Nieplewiony ogród mrozu zarósł okno i spoza gęstwy białego zielska nie widać nic. A ja muszę wypatrywać, nie tracić z oczu świata – mimo wszystko. Moja czujność przybiera więc postać chuchania, utrzymywania małego okienka na szybie, przezrystego krążka o średnicy mojego tchu. Na razie nic się na świecie nie dzieje: niebo martwe o barwie miejskiego śniegu [...] pusta, ciągle spodziewająca się droga. To wszystko. Mój oddech jest gorący od niecierpliwości, która zapewnia mi okrągłe pole widzenia, chroni od bielma⁸.

Tak rozpoczyna się krótkie opowiadanie, opatrzone nieszczególnie zresztą oryginalnym, ale jakże nęcącym dla nas tytułem *Okno na świat*. Możemy się jednak zawieść – świata nie widać bowiem wcale, bo okno zarósł „nie plewiony [!] ogród mrozu”. „Nie widać nic” – pomimo tego, że widzenie trafia na istotną przeszkodę, trzeba wypatrywać, bo utrata z oczu byłaby równoznaczna utracie świata, który tkwi za szybą. Widzenie wymaga jednak wielkiego wysiłku – trzeba ogrzać szybę własnym oddechem. Karkołomne zadanie jest jednak kluczowe – trud chuchania to w istocie heroiczny trud podtrzymywania rzeczywistości, podobny temu, o którym pisał Bolesław Leśmian:

Czymże jest owa rzeczywistość? Jaką miarą mierzyć ją winniśmy? Nie inną właśnie, jak tylko tą, którą mierzymy krwawy trud naszego ducha, stopień natężenia naszych potęg twórczych.

Jak westalki podsycali ogień święty, tak my musimy podsycać naszą rzeczywistość, natężonym, twórczym wysiłkiem ducha powoływać

⁸ J. Ficowski: *Okno na świat*. W: tegoż: *Czekanie na sen psa...*, s. 55.

ją do trwania, bo jej trwanie jest trwaniem naszym, jej zmienność – naszą zmiennością, jej zamierzech zupełny – naszym zamierzchem⁹.

Podsycanie rzeczywistości, na kształt podsycania świętego ognia dokonuje się tu poprzez gorący oddech, który chroni przed zamarzaniem, martwieniem obrazu. To jak sztuczne oddychanie, które próbuje podtrzymać przy życiu. Puszczając parę z ust to w końcu tyle, co ujawniać tajemnicę.

Pole widzenia bohatera, mimo konsekwentnych prób ogrzewania oddechem szyby, jest jednak znacząco ograniczone; choć chuchanie „chroni od bielma”, oferuje tylko małe wizjer o średnicy tchu, który jednak również nie jest ofertą bezpośredniości – wciąż od świata oddziela nas szkło. Puszczając parę z ust to w końcu tyle, co mówić za dużo. Gdyby więc para osiadająca na szybie mogła ewokować język, jasna stałaby się w opowiadaniu rola szklanego zapośredniczenia, które mimo usilnych działań bohatera, wciąż nie może stać się przezroczyste. Jasne stałoby się także, dlaczego, by widzieć wyraźniej, okna nie można po prostu otworzyć.

Jak się jednak okazuje, „gęstwiny” mrozu na szybie i sama szyba to nie jedyne przesłony, bo wkrótce nawet „spracowany oddech” staje się biały. Ale to także jeszcze nie wszystko, bowiem nawet:

[...] to, co widać, jest podobne do braku widoczności, równie jak on białe i nie bardziej zróżnicowane niż liście i kwiaty mrozu. To ta sama ślepnąca przesłona, tylko że cofnięta dalej w głąb, przeniesiona w krajobraz, podobnie nieruchoma¹⁰.

To, że świat jest niewyraźny, a w zasadzie w ogóle go nie widać, bo jego biel jest „tą samą ślepnącą przesłoną”, nie jest jednak problemem. Bohater

⁹ B. Leśmian: *Przemiany rzeczywistości*. W: tegoż: *Utwory rozproszone. Listy*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962, s. 186.

¹⁰ J. Ficowski: *Okno na świat...*, s. 55.

bowiem wytrwale oczekuje na coś, co ma wydarzyć się na tle białego krajobrazu. Czekanie jest długie, chuchanie mozolne, a upływający czas chwilami powoduje utratę nadziei. „Nie widać nic” – bohater jednak nie rezygnuje: „[...] dmucham w dwójnasób, doskonałą trudną przezroczystość, nastawiam źrenice jak siidła”¹¹. Konsekwentnie walczy z przesłonami, wyostza wzrok i czeka. W swoim patrzeniu na świat wydaje się podążać za instrukcjami Husserla: „[...] trzeba się tylko przypatrzeć samym fenomenom, zamiast mówić o nich z góry i tworzyć konstrukcje”¹². Trwa więc uparta walka przeciw atakującym konstrukcjom mrozu, zapośredniczeniom szkła i bieli. A zatem – czekamy. Czekamy aż coś się zjawi, ukaże, samo z siebie, bez zapośredniczeń i bez zanieczyszczeń. Choć my nie mamy wątpliwości, że to niemożliwe, „doskonalenie trudnej przezroczystości” nigdy nie doprowadzi do przezroczystości doskonałej. Na pewno. „I właśnie w tej chwili upewnienia poczyna się nagła animacja martwoty”¹³.

Nagle w polu widzenia pojawia się ojciec: wychodzi zza drzewa i w wielkim pośpiechu zaczyna szczepić róże, które momentalnie zakwitają i rozsypują się w śnieg. Wszystko dzieje się błyskawicznie. „To na pewno ta szybkość, ta niezwłoczność pozwala i różom, i ojcu na istnienie – tak nie w porę, i tak nie na miejscu”¹⁴. Tak zjawiają się fenomeny, którym nie da się „żyć wytrwałości w istnieniu”, czego chciałby nasz bohater. Z czasem nie marzy już tylko o widzeniu, o obrazie, który ukaże się jego oczom w stanie czystym. Pragnie uobecnienia:

Mogę tak czekać bardzo długo. Przecież dochucham się wreszcie na mojej szybko tak doskonałej przejrzystości, że nie tylko nie będzie

¹¹ Tamże, s. 56.

¹² E. Husserl: *Idea fenomenologii*. Przeł. J. Sidorek. Warszawa 1990, s. 72. Cyt. za: M.P. Markowski: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006, s. 292.

¹³ J. Ficowski: *Okno na świat...*, s. 56.

¹⁴ Tamże.

stanowić żadnej przeszkody dla widzenia, ale stanie się przenikalna jak czyste powietrze, aby przepuścić ojca stamtąd – tu, do mnie, na tę stronę¹⁵.

Obraz, który widzi bohater za szybą, jawi się tylko jako namiastka tego, czego rzeczywiście pragnie, czym na pewno nie jest marny substytut po „tamtej stronie”. Chce doświadczyć obecności ojca bez zapośredniczenia, po tej stronie, by obraz stał się dostępny zmysłom, by był naprawdę, stał się, zaistniał. Uobecnienie ma się dokonać dzięki usunięciu wszystkich przesłon, będących przeszkodami na drodze do uzyskania „doskonałej przejrzystości”, dzięki czystemu widzeniu, czystej świadomości i czystemu powietrzu. To marzenie bez wątpienia fenomenologiczne. Punkt widzenia naszego bohatera wydaje się nader zbieżny z punktem Husserla, dla którego:

[...] poznanie jest prawomocne tylko wtedy, gdy reprezentacja jest transparentnym uobecnianiem tego, co istnieje: w reprezentacji to, co istnieje, prezentuje się samo z siebie, źródłowo, bez żadnego zniekształcenia, bez żadnej domieszki, w sposób oczywisty¹⁶.

Nasz bohater chce bezpośredniego kontaktu, bez pośrednictwa oddzielającej tafli szkła. Posługując się terminologią Michała Pawła Markowskiego, powiedzielibyśmy, że mamy w tym przypadku do czynienia z ontologiczną ideologią reprezentacji¹⁷ charakterystyczną tak dla Husserla, jak dla Gadamera i naszego bohatera. Albo inaczej – mielibyśmy z nią do czynienia, gdyby był to koniec opowiadania.

Co dzieje się dalej?

¹⁵ Tamże, s. 57.

¹⁶ M.P. Markowski: *O reprezentacji...*, s. 292.

¹⁷ Tamże, s. 322.

[...] Dmuchał, dmuchał, ogrzewał pełną zawartością płuc cały ten okrągły świat przede mną. Oddech jest coraz krótszy, stopniowo karleje w płytką zadyszkę. Białe kwiaty mrozu na szybach nasiąkały światłem zachodu – są żółte, różowiejące, czerwone. Gasną. Para z ust, zamiast ocalić moje okno na świat, staje się już tworzywem bieli, okrywa ostatni widok żyłkowanym szronem, narastającym w coraz grubszych, złodowaciałych warstwach¹⁸.

Kłęska podmiotu jest zupełna. „Nie widać nic”. Marzenie o doskonałej przezroczystości kończy w „złodowaciałych warstwach”. Sam oddech nie jest już narzędziem umożliwiającym widzenie, a doprowadzony do doskonałości, nie umożliwia także uobecniania. Teraz staje się „tworzywem bieli”, mimowolnie przechodzi na stronę wroga – przesłoni i zapośredniczeń. Oddech tego, który niedawno wierzył w objawienie i wyczekiwał epifanii, teraz „karleje”, „zmienia się w płytką zadyszkę”, traci wiarę. Nie ma już żadnego okna na świat, żadnej możliwości wglądu w to, co transcendentne, żadnych szans na odsłonięcie się tajemnicy. Zostaje tylko jasne i ciepłe światło zwykłej, swojskiej kuchni z szynką, smalcem i kaszą. Ta radykalna nieufność w przedstawieniowe moce zbliża nas do modelu apofatycznego ideologii reprezentacji, u którego podstaw leży przekonanie, że rzeczywistości w żaden sposób nie da się pochwycić w znaki. Jak pisze Markowski, „[...] apofatycy definiują reprezentację w kategoriach dyskursywnej impotencji, albowiem dzięki temu mogą milczeć bądź też pisać w nieskończoność”¹⁹.

Skąd jednak ojciec pojawił się za szybą, w ogrodzie? Z przeszłości. Wydaje się, że taką reprezentację zyskało wspomnienie²⁰. A co z tą grą

¹⁸ J. Ficowski: *Okno na świat...*, s. 57.

¹⁹ M.P. Markowski: *O reprezentacji...*, s. 329.

²⁰ W rozmowie z Magdaleną Lebecką Jerzy Ficowski mówił:

Mama była serdeczna, otwarta i kochająca. Ojciec przeciwnie – pełen zahamowań, wytwarzał rodzaj... takiej szyby, przez którą trzeba było się z nim komunikować. Nie robił tego przy pomocy podniesionego głosu ani gwałtownego narzucania czegokolwiek, po prostu ten dystans w sobie nosił.

obecności i nieobecności, życia i śmierci, nieredukowalnym dystansem między rzeczywistością a przedstawieniem może ostatecznie zrobić poeta?

Co robię
Obrysowuję cienie
Ze światła zrodzone
nim się w światło obróć
Trzeba się śpieszyć
cień nie trwa
Patykiem na wydmię
palcem na wodzie
obrysowuję śmiertelne
wpisuję
we własną nietrwałość²¹

Nadal jednak nie dobrnęliśmy do końca opowiadania. Teraz to już nieuniknione. „Zdyszany, nic już nie widzący, siedzę w ciepłej kuchni, ja, twój mimowolny grabarz, ojciec, zamurówując grób martwą bielą stycznia. Niech ci zima lekką będzie”²². Nie widać nic. Z metaforycznego archeologa, który oddechem próbował dokopać się do doskonałej przejrzystości

Rozmówczyni odpowiada na to, że teraz inaczej będzie czytać opowiadanie *Okno na świat*, na co Ficowski formułuje lekturowe zalecenia:

Ale niech pani nie odrzuca sensu dosłownego; ojciec rzeczywiście szczepił róże, choć przecież nie w zimowym ogrodzie... Pamiętam wysoką sztamową różę, której pień nosił koronę kwitnących kwiatów w kolorach białym, czerwonym i żółtym. Bo ojciec zaszczepił trzy gałązki trzema «oczkami» różnych odmian i barw

(*Człowiek Pogranicza*. Z Jerzym Ficowskim rozmawia Magdalena Lebecka. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego...*, s. 716).

²¹ J. Ficowski: *** [Co robię...] W: tegoż: *Gorączka rzeczy...*, s. 131.

²² Tenże: *Okno na świat...*, s. 57.

przez warstwy lodu i szkła, nasz bohater staje się grabarzem, ojcobójcą²³ i obrazobójcą, który grzebie przedstawienie w ślepych i niemym grobie. To sąsiedztwo nie może nas już dziwić. Trudno uwolnić się jednak od powracających w tym miejscu słów Bolesława Leśmiana, który w *Przemianach rzeczywistości* pisał: „Określenie to – przejrzysta, szklana trumna, w której spoczęły święte, olejem namaszczone zwłoki”²⁴. A wcześniej, znudzony „pojęciowym” kształtem rzeczywistości, który pojawia się zamiast świata: „Określenie to – krepa żałobna, którą przywdziewamy po rzeczach umarłych i minionych raz na zawsze”²⁵. Leśmian znajdował ratunek w poezji, dla Ficowskiego pisanie w ogóle jawi się jako wielka przestrzeń żałoby po utraconej tajemnicy i utraconej rzeczywistości.

To krótkie opowiadanie, które chyba możemy potraktować jako alegoryczne, wydaje się mówić bardzo wiele o całej twórczości Jerzego Ficowskiego, której stale towarzyszy marzenie o nagłym objawieniu, epifanii, fenomenalnym uobecnieniu. Marzenie to wywołuje ciągłą krytykę praw logosu, konstruktów rozumu, narzucanych na rzeczywistość siatek pojęciowych, zapośredniczeń, które uniemożliwiają doświadczenie, są jak kłody na niekończącej się drodze do tajemnicy. Zawsze jednak docieramy w twórczości Ficowskiego do momentu, w którym na owej drodze nie można już dalej postąpić. Nie ma szans na epifanię, trzeba więc poradzić sobie z radykalną immanencją, nieprzekraczalną granicą, aporią. Rozwiązania i nowe drogi podsuwa samo pisanie. A nadzieja i tak zawsze wraca.

* * *

²³ Prawdopodobnie warto w tym miejscu powstrzymać się przed psychoanalityczną lekturą, co niniejszym czynię, choć oczywiście mogłaby ona przynieść ciekawe efekty.

²⁴ B. Leśmian: *Przemiany rzeczywistości...*, s. 184.

²⁵ Tamże.

Pierwszą wersję niniejszej książki stanowiła praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. dr. hab. Aleksandra Nawareckiego na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego, wyróżniona Nagrodą im. Czesława Zgorzelskiego II stopnia.

Żaden z rozdziałów książki nie został wcześniej opublikowany jako osobny tekst. W rozdziałach *O łowieniu ryb* oraz *Sztuka na sztuki* wykorzystałam fragmenty i niektóre pomysły przedstawione wcześniej w moich szkicach: *Pod-pisanie popiołów. Jerzy Ficowski i pamięć Zagłady* (w: „*Moje wspomnienia nie należą do was*”. *Paradoksy pamięci i reprezentacji traumy*. Red. J. Wróbel, Z. Podniesińska. Wyd. UJ, Kraków 2011) oraz *Sztuka na sztuki. „Obrazy których nikt nie ogląda” Jerzego Ficowskiego w kilku odsłonach (Liryka polska XX wieku*. Red. D. Opacka-Walasek, P. Majerski. Wyd. UŚ, Katowice 2010).

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia podmiotu

- Ficowski J.: *Wprowadzenie do „Księgi listów”*. W: B. Schulz: *Księga listów*. Zebr. i oprac. J. Ficowski. Gdańsk 2008.
- Ficowski J.: *Amulety i definicje*. Warszawa 1960.
- Ficowski J.: *Bajędy z augustowskich lasów*. Sejny 1998.
- Ficowski J.: *Cyganie na polskich drogach*. Kraków 1965.
- Ficowski J.: *Cyganie w Polsce. Szkice historyczno-obyczajowe*. Warszawa 1953.
- Ficowski J.: *Czekanie na sen psa*. Kraków 1970.
- Ficowski J.: *Demony cudzego strachu. Wspominki cygańskie*. Warszawa 1986.
- Ficowski J.: *Dobrodziejstwo inwentarza*. Sejny 1999.
- Ficowski J.: *Gałązka z Drzewa Słońca. Baśnie cygańskie*. Sejny 1999.
- Ficowski J.: *Gorączka rzeczy*. Warszawa 2002.
- Ficowski J.: *Gryps i Errata (wiersze z lat 1968–1980)*. Kraków 1982.
- Ficowski J.: *Inicjał*. Łowicz 1994.
- Ficowski J.: *Mistrz Manole i inne przekłady*. J. Ekier, P. Sommer. Sejny 2004.
- Ficowski J.: *Moje strony świata*. Warszawa 1957.
- Ficowski J.: *Odczytanie popiołów*. Warszawa 1983.
- Ficowski J.: *Okolice sklepów cynamonowych. Szkice, przyczynki, impresje*. Kraków 1986.
- Ficowski J.: *Ołowiani żołnierze*. Warszawa–Kraków 1948.
- Ficowski J.: *Pantareja*. Kraków 2006.

- Ficowski J.: *Pismo obrazkowe*. Warszawa 1962.
- Ficowski J.: *Po polsku*. Warszawa 1955.
- Ficowski J.: *Ptak poza ptakiem*. Warszawa 1968.
- Ficowski J.: *Regiony wielkiej herezji i okolice. Szkice o życiu i twórczości Brunona Schulza*. Kraków 1967.
- Ficowski J.: *Śmierć jednorożca*. Warszawa 1981.
- Ficowski J.: *Wskazówki dla pocztujących zegarów. Wybór poezji 1945–1985*. Warszawa 1993.
- Ficowski J.: *Wspominki starowarszawskie. Karty z raptularza*. Warszawa 1959.
- Ficowski J.: *Wszystko to, czego nie wiem*. P. Sommer. Sejny 1999.
- Ficowski J.: *Zawczas z poniewczasem*. Kraków 2004.
- Ficowski J.: *Zwierzenia*. Warszawa 1952.

Bibliografia przedmiotu

- Adorno T.W.: *Muzeum Valéry Proust*. Przeł. H. Szabelska. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. i wstęp M. Popczyk. Kraków 2005.
- Agamben G.: *Co zostaje z Auschwitz*. *Archiwum i świadek*. Przeł. S. Królak. Warszawa 2008.
- Agamben G.: *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*. Przeł. M. Salwa. Warszawa 2008.
- Aries E.: *Człowiek i śmierć*. Przeł. E. Bąkowska. Warszawa 1989.
- Bachelard G.: *Cogito marzyciela*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. W: G. Bachelard: *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*. Wyb. H. Chudak. Warszawa 1975.
- Bachelard G.: *Miniatura*. Przeł. K. Mokry, T. Markiewka. „Literatura na Świecie” 1999, nr 9.
- Báez F.: *A universal history of the destruction of books. From ancient Sumer to modern Iraq*. Przeł. z hiszpańskiego A. McAdam. New York 2008.
- Bakke M.: *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*. Poznań 2010.
- Bakke M.: *Między nami zwierzętami. O emocjonalnych związkach między ludźmi i innymi zwierzętami*. „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

- Bakke M.: *Studia nad zwierzętami: od aktywizmu do akademii i z powrotem?* „Teksty Drugie” 2011, nr 3.
- Barthes R.: *Imperium znaków*. Przeł. A. Dziadek. Warszawa 1999.
- Barthes R.: *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*. Przeł. J. Trznadel. Warszawa 2008.
- Bataille G.: *Erotyzm*. Przeł. M. Ochab. Gdańsk 1999.
- Benjamin W.: *Pasaże*. Przeł. I. Kania. Kraków 2005.
- Bennington G., Derrida J.: *Jacques Derrida*. Przeł. V. Szydłowska-Hmissi. Warszawa 2009.
- Berman M.: *Wszystko, co stałe, rozplywa się w powietrzu. Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*. Przeł. M. Szuster. Wstęp: A. Bielik-Robson. Kraków 2006.
- Bielik-Robson A.: „Na pustyni”. *Kryptoteologie późnej nowoczesności*. Kraków 2008.
- Błoński J.: *Biedni Polacy patrzą na getto*. Kraków 2008.
- Bolecki W., Kuźma E. (red.): *Literatura wobec niewyraźnego*. Warszawa 1998.
- Caputo J.D.: *Heidegger i Derrida: zimna hermeneutyka*. Przeł. T.K. Sieczkowski. „Nowa Krytyka. Czasopismo Filozoficzne”. Dostęp on-line: <http://www.nowakrytyka.pl/spip.php?article66>. Data dostępu: 10.09.2013.
- Certeau de M.: *Wynaleźć codzienność. Sztuki działania*. Kraków 2008.
- Czwordon P.: *Empatia i obserwacja. O poezji Jerzego Ficowskiego*. Poznań 2010.
- Czyżewski K.: *J. Ficowski: Dobrodziejstwo inwentarza*. Sejny 1999.
- Czyżewski K.: *Po drugiej stronie muru (droga Jerzego Ficowskiego do „Odczytania popiołów”)*. „Tygodnik Powszechny” 2004, nr 36. Przedruk w: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wyb. i oprac. P. Sommer. Sejny 2010.
- Darwin K.: *Listy wybrane*. Przeł. T. Opalińska. Red. F. Burkhardt. Warszawa 1999.
- Derrida J.: *Cinders*. Przeł. na jęz. angielski N. Lukaher. London 1991.
- Derrida J.: *Farmakon*. Przeł. K. Matuszewski. W: J. Derrida: *Pismo filozofii*. Przeł. i wyb. B. Banasiak. Kraków 1992.
- Derrida J.: *Postcard. From Socrates to Freud and beyond*. Przeł. A. Bass. Chicago 1987.
- Dmochowska D., Swoboda T. (red.): *Wymiary śmierci*. Wyb. S. Rosiek. Gdańsk 2002.
- Domańska E.: *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*. Poznań 2006.

- Domańska E.: *Mikrohistorie. Spotkania w międzyswiatach*. Poznań 1999.
- Domańska E.: *Problem rzeczy we współczesnej archeologii*. W: *Rzeczy i ludzie. Humanistyka wobec materialności*. Red. J. Kowalewski, W. Piasek, M. Śliwa. Olsztyn 2008.
- Dziadek A.: *Anagramy Ferdinanda de Saussure'a – historia pewnej rewolucji*. „Teksty Drugie” 2001, nr 6.
- Dziadek A.: *Obrazy i wiersze. Z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice 2004.
- Dziadek A.: *Rytm i podmiot w liryce Jarosława Iwaszkiewicza i Aleksandra Wata*. Katowice 1999.
- Eagleton R.: *The Holocaust and the Postmodern*. Oxford 2004.
- Ekier J.: *Posłowie*. W: J. Ficowski: *Gorączka rzeczy*. Warszawa 2002.
- Gadamer H.-G.: *Tekst i interpretacja*. W: tegoż: *Język i rozumienie*. Wyb. i przeł. P. Dehnel, B. Sierocka. Warszawa 2007.
- Gielata I.: *Piętno darwinizmu*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1.
- Haraway D.J.: *When species meet*. Minneapolis 2008.
- Hodder I.: *Czytanie przeszłości. Współczesne podejścia do interpretacji w archeologii*. Przeł. E. Wilczyńska. Poznań 1995.
- Husserl E.: *Idea fenomenologii. Pięć wykładów*. Przeł. J. Sidorek. Warszawa 1990.
- Janion M.: *Gorączka romantyczna*. Kraków 2000.
- Kamieńska A.: *Etiudy na temat czasu przeszłego*. W: *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Wyb. i oprac. P. Sommer. Sejny 2010.
- Kandziora J. (oprac.): *Jerzy Ficowski. Bibliografia za lata 1947–2009*. Sejny 2010.
- Kandziora J.: *Literatura i socjalizm. Komunizm. Idee – dyskursy – praktyki*. Red. K. Chmielewska, D. Krawczyńska, G. Wołowicz. Warszawa 2012.
- Kandziora J.: *Narracja historyczna Jerzego Ficowskiego o Zagładzie*. „Teksty Drugie” 2009, nr 4.
- Kierkegaard S.: *Powtórzenie. Przedmowy. List otwarty Constantina Constantinusa do Pana Profesora Heiberga*. Przeł. i oprac. B. Świdorski. Warszawa 2000.
- Kobielska M.: *Nastrajanie pamięci. Artykulacja doświadczenia w poezji Jerzego Ficowskiego*. Kraków 2010.

- Kosowska E.: *Dar i wina Darwina*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1.
- Koziołek R.: *Biologia literatury*. „Świat i Słowo” 2010, nr 1.
- Kuziak M. (red.): *Romantyzm i nowoczesność*. Kraków 2009.
- Latour B.: *When things strike back: a possible contribution of 'science studies' to the social sciences*. „British Journal of Sociology” 2000, nr 1.
- Lausberg H.: *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*. Bydgoszcz 2002.
- Legeżyńska A.: *Elegijność, ironia, wzniosłość*. W: „Tygodnik Powszechny” 2000, nr 14.
- Legeżyńska A.: *Gest pożegnania. Szkice o poetyckiej świadomości elegijno-ironicznej*. Poznań 1999.
- Leśmian B.: *Przemiany rzeczywistości*. W: B. Leśmian: *Utwory rozproszone. Listy*. Oprac. J. Trznadel. Warszawa 1962.
- Lyotard J.-F.: *Wzniosłość i awangarda*. „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Man P. de: *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*. Przeł. A. Przybylski. Kraków 2004.
- Markowski M.P.: *O reprezentacji*. W: *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy*. Red. M.P. Markowski, R. Nycz. Kraków 2006.
- Markowski M.P.: *Anatomia ciekawości*. Kraków 1998.
- Markowski M.P.: *Polska literatura nowoczesna. Leśmian, Schulz, Witkacy*. Kraków 2007.
- Melberg A.: *Teorie mimesis. Repetycja*. Przeł. J. Balbierz. Kraków 2002.
- Mickiewicz A.: *Konrad Wallenrod*. W: A. Mickiewicz: *Powieści poetyckie*. T. 2. Oprac. W. Floryan. Warszawa 1981.
- Miłosz Cz.: *Wiersze*. Kraków–Wrocław 1984.
- Mościcki P.: *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena*. Warszawa 2012.
- Nawarecki A.: „Biedny chrześcijanin” czyta Derridę. W: *Derrida/Adirred*. Red. D. Ulicka, Ł. Wróbel. Pułtusk 2006.
- Nietzsche F.: *O prawdzie i kłamstwie w pozamoralnym sensie*. W: F. Nietzsche: *Pisma pozostałe 1862–1875*. Przeł. B. Baran. Kraków 1993.
- Nycz R.: *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław 2002.
- Nycz R.: *Poetyka doświadczenia. Teoria – nowoczesność – literatura*. Warszawa 2012.
- Opacka-Walasek D.: *Chwile i Eony. Obrazy czasu w polskiej poezji drugiej połowy XX wieku*. Katowice 2005.

- Opacki I.: *Pomnik i wiersz. Pamiątka i poezja na przełomie Oświecenia i Romantyzmu*. W: I. Opacki: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995.
- Platon: *Obrona Sokratesa*. Kriton. Uczta. Przeł. i wstęp: W. Witwicki. Warszawa 2008.
- Plezia M. (red.): *Słownik łacińsko-polski*. Oprac. I. Kazik-Zawadzka i in. Warszawa 1998.
- Pluciennik J.: *Retoryka wzniosłości w dziele literackim*. Kraków 2000.
- Pomian K.: *Zbieracze i osobliwości. Paryż–Wenecja XVI–XVIII wiek*. Przeł. A. Pieńkos. Gdańsk 2012.
- Popczyk M.: *Wstęp*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. Popczyk. Kraków 2005.
- Rilke R. M.: *Elegie duinejskie*. Przeł. M. Jastrun. Kraków 1962.
- Ryszkiewicz M.: *4 miliardy lat. Eseje o ewolucji*. Warszawa 2007.
- Schulz B.: *Opowiadania. Wybór esejów i listów*. Oprac. J. Jarzębski. Wrocław–Kraków 1998.
- Sloterdijk P.: *Reguły dla ludzkiego zwierzyńca*. Przeł. A. Żychliński. „Przegląd Kulturoznawczy” 2008, nr 1.
- Sławiński J. (red.): *Słownik terminów literackich*. Wrocław 1988.
- Sommer P. (wyb. i oprac.): *Wcielenia Jerzego Ficowskiego według recenzji, szkiców i rozmów z lat 1956–2007*. Sejny 2010.
- Sommer P.: *Wszystko, co trochę wiem (o poezji Jerzego Ficowskiego)*. W: J. Ficowski: *Wszystko to, czego nie wiem*. Wyb. P. Sommer. Sejny 1999.
- Stala K.: *Na marginesach rzeczywistości. O paradoksach przedstawiania w twórczości Brunona Schulza*. Warszawa 1995.
- Szekspir W.: *Tragiczna historia Hamleta księcia Danii*. Przeł. M. Słomczyński. Kraków 1978.
- Thomas L.-V.: *Trup. Od biologii do antropologii*. Przeł. K. Kocjan. Łódź 1991.
- Ubertowska A.: *Świadeństwo, trauma, głos. Literackie reprezentacje Holokaustu*. Kraków 2007.
- Valéry P.: *Problem muzeów*. W: *Muzeum sztuki. Antologia*. Red. M. Popczyk. Kraków 2005.
- Wallace A.R.: *W cieniu Darwina*. Przeł. M. Ryszkiewicz. Warszawa 2008.
- Zaleski M.: *Formy pamięci*. Gdańsk 2004.

INDEKS OSOBOWY

Adorno Theodor Wiesengrund

77–78, 88

Agamben Giorgio 66–67

Arystoteles 66–67

Bachelard Gaston 34, 79–80, 89

Báez Fernando 109–110

Bakke Monika 121, 144–145

Balbierz Jan 84

Banasiak Bogdan 45

Barańczak Stanisław 29

Barthes Roland 56

Bass Allan 105

Benjamin Walter 51, 96–98

Bennington Geoffrey 51

Berkeley George 71

Berman Marshall 34

Bielik-Robson Agata 34, 56–57

Caputo John 107, 111, 113–114

Chagall Marc 53

Champollion Jean-Francois 5, 27,

39–41, 43, 46–47, 50

Chazen Maria 109

Chmielewska Katarzyna 101

Chudak Henryk 80

Cuvier Georges 30–31, 124–125

Czwordon Paulina 126–129, 133, 150

Czyżewski Krzysztof 94–96

Dante Alighieri 139

Darwin Charles 138–139, 141–143,

145–147, 149, 151–154

Dehnel Piotr 13, 41

Derrida Jacques 45, 51, 105–107, 111,

113–114

Domańska Ewa 116–117

Dziadek Adam 91–92

Ekier Jakub 8, 54

Gadamer Hans-Georg 13, 41, 70, 162

Gielata Ireneusz 120

Gutenberg Jan 134–137, 142

Haraway Donna 130

Hebel Johann Peter 17

Heidegger Martin 107, 111, 113–114,

116

Herbert Zbigniew 89, 128

- Hoffmann Ernst Theodor Amadeus 17
 Hoffmanstahl von Hugo 17
 Husserl Edmund 111, 161–162
 Huxley Thomas Henry 138
- J**
 Janion Maria 17–18, 21, 23–25, 28, 30, 32–33
 Jarzębski Jerzy 41, 73
 Jaskólski Piotr 9
- K**
 Kafka Franz 108, 154
 Kandziora Jerzy 101–104
 Kania Ireneusz 51, 96,
 Kazik-Zawadzka Irena 50
 Kierkegaard Søren 83–84
 Kobielska Maria 27–28, 151
 Kocjan Krzysztof 24
 Kosowska Ewa 125
 Kowalewski Jacek 116
 Koziółek Ryszard 124, 145
 Krawczyńska Dorota 101
 Kristeva Julia 91
 Kuziak Michał 34
- L**
 Latour Bruno 110, 117, 128
 Lebecka Magdalena 11–12, 61, 96, 163–164
 Leśmian Bolesław 59, 133, 159–160
 Lipski Jan Józef 8
 Locke John 71
- M**
 Majerski Paweł 166
 Man Paul de 45
 Markiewka Tomasz 89
 Markowski Michał Paweł 10, 59, 98–99, 101, 161–163
 Matuszewski Krzysztof 45
- McAdam Alfred 110
 Melberg Arne 84
 Miłosz Czesław 128
 Mizerkiewicz Tomasz 15, 75
 Mokry Katarzyna 89
 Montaigne Michel de 99
 Mościcki Paweł 66–67
- N**
 Nałkowska Zofia 107
 Nastulanka Krystyna 151
 Nawarecki Aleksander 15, 166
 Nietzsche Fryderyk 13, 45, 129, 158
 Novalis 17
 Nycz Ryszard 33–34, 152, 161
- O**
 Opacka-Walasek Danuta 15, 89, 166
 Opacki Ireneusz 85–86
- P**
 Piasek Wojciech 116
 Pieńkos Andrzej 97
 Plezia Marian 50
 Podniesińska Zofia 166
 Pollakówna Joanna 128
 Pomian Krzysztof 97–101
 Popczyk Maria 75, 77
 Proust Marcel 45, 77–78, 88
 Przybysławski Artur 45
- R**
 Rilke Rainer Maria 45
 Rorty Richard 146
 Rousseau Jean-Jacques 45, 129
 Ryszkiewicz Marcin 131, 139
- S**
 Saussure Ferdinand de 91
 Schubert Gotthilf 17
 Schulz Bruno 7, 9, 40–41, 59, 72–75, 102, 104–109, 111, 113, 133, 154

Sidorek Janusz 161
Sieczkowski Tomasz 107
Sierocka Beata 13, 41
Sloterdijk Peter 132
Sławiński Janusz 83
Sommer Piotr 8, 58, 96, 151,
Stala Krzysztof 74–75
Szakiel Ludwik 9
Szelińska Józefina 107–108
Szroeder Bożena 95
Szumiński Wiesław 95
Szuster Marcin 34
Szydłowska-Hmissi Valeria 51
Szymborska Wisława 128

Śliwa Marta 116
Świderski Bronisław 84

Tatarkiewicz Anna 88
Thomas Louis-Vincent 24
Trznadel Jacek 56, 160
Tuwim Julian 94

Valéry Paul 75–80, 82, 88
Verne Juliusz 30
Vogel Debora 107

Wagner Ryszard 17
Wallace Alfred 138–139
Wapińska Malwina 8, 9
Wiśniewski Wojciech 12
Witkiewicz Stanisław Ignacy
(Witkacy) 59
Wołowicz Grzegorz 101
Wróbel Józef 166

Zgorzelski Czesław 166

Żychliński Arkadiusz 132

Marta Baron

The Burial of Burying.
Archeologist and Gravedigger in Jerzy Ficowski's Works

Summary

The study is an endeavour to present the phenomenon of Jerzy Ficowski's language and poetic imagination. It focuses on questions concerning the specific literary-epistemological project that emerges from various types of texts the writer had created. In the present study, the writer's entire output – literary and cultural – as well as the voluminous archive collected by the author of *A Reading of Ashes* [*Odczytanie popiołów*] are given much reflection. The archive (repeatedly used as the main theme in his prose and poetry) as a manifestation of predilection for “retaining” and “collecting”, simultaneously becomes the most significant context of interpretation of his works.

The title archeologist and gravedigger are not only the main characters of the writer's many poems and short stories but, in Ficowski's works, the gravedigging and archeological motifs function as complex metaphor of recollection and cognition, linguistic processes and processes of comprehension, setting hermeneutic desire in opposition to anti-hermeneutic necessity. Most often, however, they are used as metaphors of being, which relate to the philosophy of creating and being in the world.

Marta Baron

Die Beerdigung zu begraben.

Ein Archäologe und ein Totengräber in den Werken von Jerzy Ficowski

Zusammenfassung

Die Abhandlung ist ein Versuch, das Phänomen der poetischen Fantasie und der poetischen Sprache von Jerzy Ficowski zu schildern und auf die Frage nach dem in verschiedenerelei Werken des Schriftstellers auftauchenden literarischen epistemologischen Projekt einzugehen. Zum Forschungsgegenstand wurde die ganze Tätigkeit Ficowskis – literarische, literaturwissenschaftliche und kulturwissenschaftliche – und das von dem Autor der *Entschlüsselung der Totenasche* gebildete (und in den Prosa- und Dichtungswerken mehrmals thematisierte) große Archiv als Ausdruck seiner außergewöhnlichen Vorliebe für „Bewahren“ und „Ansammeln“, die zum wichtigsten Deutungskontext seiner Werke wird.

Die in dem Titel genannten Archäologe und Totengräber sind nicht nur Helden von zahlreichen Ficowskis Gedichten und Erzählungen. In seinen Werken fungieren Be-stattungsmotive und archäologische Motive als vielschichtige Metapher der kognitiven Prozesse, des Gedächtnisses, aber auch der Sprach- und Erfassungsprozesse, die einander hermeneutische Wünsche und antihermeneutische Notwendigkeit gegenüberstellen. Diese Motive erscheinen jedoch vor allem als die Metapher der Existenz, indem sie eine spezifische Philosophie des Schaffens und der Existenz in der Welt ausdrücken.

Redaktor
Agnieszka Boniatowska

Fotografia na okładce
Axisworks | www.foter.com

Projekt okładki oraz łamanie
Kamil Gorlicki

Korektor
Małgorzata Milian-Lewicka

Copyright © 2014 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2387-9
(wersja drukowana)

ISBN 978-83-226-2388-6
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
e-mail: wydawus@us.edu.pl

Wydanie I. Ark. druk. 11,25. Ark. wyd. 9,5.
Papier offset kl. III, 90 g. Cena 20 zł (+ VAT)
Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o. o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław



MARTA BARON – absolwentka Międzywydziałowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych w Uniwersytecie Śląskim na kierunkach filologia polska i kulturoznawstwo, doktorantka UŚ oraz Akademii „Artes Liberales”, asystent naukowy w Zakładzie Literatury Współczesnej Instytutu Nauk o Literaturze Polskiej im. I. Opackiego UŚ, redaktorka Kwartalnika Literackiego „FA-art”.

Więcej o książce



CENA 20 ZŁ
(+VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-226-2387-9